



Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram:
MLEMAS
Masteroppgave i lesevitenskap

Vårsemesteret, 2016
Åpen / ~~konfidensiell~~

Forfatter:
Malin Asker Andersen

.....

Veileder: Benedikt Jager

Tittel på masteroppgaven: «Welcome, nonreader» - Adaptasjon og resepsjon av lydbøker

Engelsk tittel: «Welcome, nonreader» - Adaptation and reception of audiobooks

Emneord:
Lydbok, Adaptasjon, Resepsjon. Produksjon
av lydbok. *Bukkene Bruse på Badeland, yes
please*, lese, lyttelese.

Sidetall: 121

+ vedlegg/annet: 21

Stavanger, 09.05.16


«Welcome, nonreader»

Adaptasjon og resepsjon av lydbøker

Malin Asker Andersen

12.05.16



 Universitetet
i Stavanger

Masteroppgave i lesevitenskap. Vår 2016

«So, lean back, if you are at home.
Lean forward if you are in your car.
And get ready to hear some amazing voices...
Enjoy, let's begin. Here we go.”

Amy Poehler- *yes, please*

Sammendrag

Tematikken for denne oppgaven er adaptasjon og resepsjon av lydbøker. Jeg har vært interessert i adaptasjon- og produksjonsprosessen, hvilke grep som blir tatt, og hvilke virkemidler som blir brukt, i tilpasningen til et nytt medium. Og hvordan dette påvirker mottakerens resepsjon av teksten. Denne oppgaven ser på både de adaptive og reseptive aspektene, da disse sidene står i et gjensidig påvirkningsforhold. Adaptasjon påvirker lytterens resepsjon, og kunnskap om lytterens resepsjon, påvirker de valgene som tas under adaptasjonsprosessen.

Problemstillingen jeg har valgt lyder *Hvordan blir tekstens særegenhet overført fra det skriftlige til det lydlige mediet?* Denne problemstillingen har to sider: det som skjer i prosessen fra skrift til lyd, og hvordan denne prosessen påvirker resepsjonen. Derfor har jeg valgt å utdype problemstillingen med to mer spesifikke spørsmål: 1. *Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?* 2. *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?*

Det var i hovedsak tre aspekter av adaptasjon- og produksjonsprosessen jeg fant mest interessante: det er valg av verk, valg av innleser og valg av stil og virkemidler. Da det ikke er skrevet noe om dette tidligere, valgte jeg å gå til de tre største produsentene av lydbøker i Norge, Norsk lyd- og blindeskriftsbibliotek (NLB), Lydbokforlaget og Cappelen Damm, for å finne informasjon.

For å svare på det andre spørsmålet mitt: *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?* Valgte jeg å analysere og tolke den trykte versjonen og lydbokversjonen av to tekster. Den første teksten jeg så på var *Bukkene Bruse på badeland* av Bjørn F. Rørvik, med illustrasjoner av Gry Moursund. Lydboken er lest av Ingrid Gjessing Linhave. Den andre teksten jeg valgte å analysere er selvbiografien *yes please*, av Amy Poehler, fra 2014, lest av forfatteren selv.

Resultatet av analysen viser, blant annet, at tolkningsmulighetene i lydbokversjonene ikke nødvendigvis begrenses, i forhold til den trykte versjonen av teksten. Men at tolkningen i noen tilfeller kan gi et annet resultat, og at enkelte aspekter ved den ene versjonen, ikke legges like stor vekt på i den andre.

Forord

Dette markerer avslutningen av et veldig langt, men et veldig kort år. Det har vært spennende å dykke inn i et relativt nytt felt, med så mange spennende og uutforskede problemstillinger. Jeg håper min oppgave kan være med å inspirere til videre utforsking.

Jeg vil gjerne takke min veileder Benedikt Jager. Takk for at du ga meg idéen om å skrive om lydbøker. Takk for god hjelp og støtten i prosessen, med inspirerende og utfordrende samtaler. Takk for at du ba meg om å utdype, omformulere og skrive mer.

Jeg vil også takke Håkon Havik fra Cappelen Damm. Stine Meldtvedt Lyseggen og Ann-Mari Volden fra Lydbokforlaget. Kjersti Persdatter Nenseter og Roald Madland fra NLB. For hjelp med informasjon og inspirasjon til oppgaven. Uten deres hjelp ville en slik oppgave ikke vært mulig.

Takk til mamma for korrekturlesing og gode tilbakemeldingar. Takk til elevene mine for å minne meg på hvorfor jeg gjorde dette. Takk til min samboer for moralsk, om ikke faglig støtte. Takk til grapefrukt, Friggs og Freia. Og til siste vil jeg gi en stor takk til lunsjklubben for moralsk og ernæringsmessig støtte: God mat, god humor og godt samhold.

Fem magnifikke år som student er over, og nå gleder jeg meg til å ta teorien ut i klasserommet.

Innholdsfortegnelse:

1. Innledning	1
1.1 Problemstilling og avgrensning	2
1.2 Begrepsdefinisjon	3
1.2.1 Lydbok.....	3
1.2.2 Tekst	5
1.2.3 Å lese.....	5
1.2.4 Adaptasjon.....	7
1.2.5 Resepsjon.....	7
1.3 Disposisjon av oppgaven.....	8
2. Vanlig kritikk av lydbokmediet	10
2.1 Å lytte til en lydbok er en passiv aktivitet.	10
2.2 Lydbøker krever ikke den samme konsentrasjonen som skriftlige bøker	13
2.3 Lydbøker forvrenger den originale gjennom <i>abridgment</i>	14
2.4 Tempoet er fjernet fra leserens kontroll.	16
2.5 Muntlig og skriftlig tekstkultur	17
2.6 Innleser forstyrrer leserens resepsjon av teksten.	18
2.7 Lydbøker mangler form.....	19
2.8 Visuell påvirkning på auditiv resepsjon.	20
3. Historisk overblikk	22
3.1 Historisk blikk på literacy	22
3.1.1 Antikken	24
3.1.2 Middelalderen.....	26
3.1.3 Viktoriansk tid.....	28
3.2 Lydbokens historiske utvikling	31
3.2.1 Radioteater.....	32
3.3 Lydbokens teknologiske utvikling	34
3.4 Lydbokens utvikling i Norge.....	35
3.4.1 Norsk Lyd og Blindeskriftsbibliotek	35
3.4.2 Lydbokforlaget AS	36
3.4.3 Cappelen Damm	37
4. Teori	40
4.1 Lesing som performance	40
4.2 Resepsjonsteori.....	48
4.3 Adaptasjonsteori	51
5. Produksjon av lydbøker	56
5.1 Syn på adaptasjon.....	57
5.2 Adaptasjonsprosessen.....	58

5.3 Valg av verk, innleser og stil.....	59
5.3.1 Valg av verk	59
5.3.2 Valg av innleser.....	62
5.3.3 Valg av stil og virkemidler	65
5.4 Register over virkemidler	67
5.4.1 En eller flere innlesere.....	67
5.4.2 Forfatterinnlesning	69
5.4.3 Dramatisering	71
5.4.4 Lydkulisser	72
5.5. utfordringer i adaptasjonsprosessen.....	76
5.5.1 Estetiske utfordringer	76
5.5.2 Tekniske utfordringer	78
5.6 Tilbakemeldinger fra lyttere	80
6. Analyse	81
6.1 Bukkene Bruse på badeland	82
6.1.1 Skrifttyper og illustrasjoner.....	83
6.1.2 Dramatisering og lydkulisser.....	87
6.1.3 Hvordan intensjonen overføres.....	92
6.2 yes please.....	95
6.2.1 Typografi	98
6.2.2 Font.....	100
6.2.3 Spatial ordning av tekst	102
6.2.4 Andre visuelle elementer.....	105
6.2.5 Lydkulisser	109
6.2.6 Live-innspilling	111
6.2.7 Hvordan intensjonen overføres.....	113
7 Oppsummering	115
7.1 Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?.....	115
7.2 Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?.....	118
7.3 Videre forskning.....	120
Primærlitteratur:	122
Litteraturlitse:	123
Bibliografi:	127
Referanseliste for lydspor:.....	130
Vedlegg:	133

Figurliste:

Figur 3.1 «Scripta continua» En skriftprøve fra St. Hilarius of Poitiers, dater 509-501 e.tv. Kilde: http://medievalwriting.50megs.com/literacy/reading.htm (23.02.16).....	25
Figur 3.2 Initialer fra The Book of Kells (Trinity college, Dublin.) Kilde: http://medievalwriting.50megs.com/literacy/reading2.htm (29.02.16).....	26
Figur 3.3 «Blinded For You» - Illustrert postkort solgt til inntekt for St. Dunstan's veldedig organisasjon. Kilde: http://www.worldwar1postcards.com/dunstans.php (04.05.16).....	31
Figur 4.1 Modell over lydbokens estetiske kommunikasjon	41
Figur 5.1 <i>Til Huttetuenes land</i> . Dette er en dobbeltside fra boken hvor det ikke er noe tekst. I lydboken illustreres dette med jungel/stammemusikk, slik som barn forestiller seg det. Rytmiske trommer og «tarzan»-lyder.....	73
Figur 5.2 <i>Doktor Proktors prompepulver</i> . Illustrasjon av Bulle,.....	74
Figur 6.1 <i>Bukkene Bruse på badeland</i> forside.....	82
Figur 6.2 <i>Bukkene Bruse på badeland</i> , Fest for bukkene som har reddet dagen. (s 37f).....	83
Figur 6.3 <i>Bukkene Bruse på badeland</i> , Hasta La vista , Baby! (s. 35).....	84
Figur 6.4 <i>Bukkene Bruse på badeland</i> . Bukkene er på vei til setra. (s. 1).....	85
Figur 6.5 <i>Bukkene Bruse på badeland</i> . Den mellomste bukken poserer i bikini og mankini. (s. 12).....	85
Figur 6.6: <i>Bukkene Bruse i badeland</i> . Som vi ser på bilde er det et forvarsel om at trollet kommer, i form av silhuetten oppe i venstre hjørnet. Dette illustreres med en endring i musikken, med mørkere toner og en forventningsfull melodi, 15 sekunder før trollet blir annonsert med navn.(s. 13f)	92
Figur 6.7 <i>Bukkene bruse på badeland</i> . Bukkene drikker av vinglass (s. 38).....	93
Figur 6.8 <i>yes please</i> , forside.....	95
Figur 6.9 <i>yes please</i> , Eksempel på fremhevede utsagn. (s. 226f).....	102
Figur 6.10 <i>yes please</i> . «part three - BE WHOEVER YOU ARE». (s.182f).....	106
Figur 6.11 <i>yes please</i> . Brev fra Hilary Clinton til Archie Arnett. (s. 47).....	108

1. Innledning

“I began to buy, or rent, classics and new books and old favorites. I realized I was experiencing the stories differently, word by word. Listening”

(Gaiman, 2009).

Bakgrunnen for valget av lydbøker som tema, ligger i min fascinasjon for, og verdsettelse av lydbøker. Da jeg, en gang på barneskolen, fikk diagnosen dysleksi, fulgte det med lydbokinnspillinger av pensumbøkene. Via disse oppdaget jeg en verden av litteratur som tidligere hadde vært låst for meg. Mitt første møte med skjønnlitteratur på lydbok var *Harry Potter og de vises sten*, av J. K. Rowling, lest av Torstein Bugge Høverstad for Fono forlag. Nå, 15 år og flere hundre titler senere, er lydbøker fremdeles mitt foretrukne format for litteraturresepsjon. Jeg har lyttet mye, og jeg har lyttet bredt. Jeg har også lest en del trykte versjoner av tekster jeg allerede har hørt, og omvendt. Noen adaptasjoner har fått meg til å elske bøker jeg ikke hadde sansen for i trykt versjon, mens andre ganger har bøker blitt spolert av en dårlig produksjon. Forskjellen på lese- og lyttelese-opplevelsen fascinerer meg.

En annen grunn til at jeg har valgt å se på dette emnet, er at det har skjedd et *epokeskifte* i lydbokindustrien. Nå går majoriteten av folk rundt med en potensiell lydbokavspiller på seg, til enhver tid. Og bøker kan lastes direkte ned fra internett, som fil eller via en applikasjon. Det har aldri vært enklere å lytte. Lydbokmarkedet har hatt en stor vekst de siste årene. «Tekst på øret er blitt inn», sa Paul Hedlund, den daværende sjef for lydbokforlaget, til bransjemagasinet Bok365 (Bok365, 2015a). Han forteller videre at den forventede e-bok-eksplosjonen har uteblitt, mens nedlasting av lydbøker har en stigende kurve. «Vi har nå rundt 65 000 nedlastinger av appen [Lydbokappen] i året og det tallet øker bratt» sier Hedlund. «Stadig mer spilles inn» (Bok365, 2015a). Håkon Havik, sjef for Storytel AS Norge, bekrefter denne økningen. Storytel er Cappelens strømmetjeneste for lydbøker og e-bøker. I mai 2016 hadde de passert 25.000 abonnenter, noe som gir en årsomsetning på nærmere 51 millioner kroner. I utgangspunktet var Storytel tenkt som en strømmetjeneste for e-bok og lydbok, men da lyd står for 95% av konsumet, blir tjenesten nå primært markedsført som en lydboktjeneste, sier Havik. Den samme trenden finnes også i flere andre land. For eksempel har e-boksalget i USA flatet ut, samtidig som de har hatt en stor økning i nedlasting av lydbøker (Bok365, 2015a). I USA

ble det, i 2013, publisert 35,713 nye lydbøker. Noe som var en økning på mer enn 50% fra 2012 (Klose, 2014, s. 50). I januar 2015 publiserte The Association of American Publishers' tall som viste at salget av fysiske lydbøker har økt med 16,3%, mens salget av nedlastede filer har økt med hele 36,7% siden 2013. Det gir den største økningen blant alle formatene på det amerikanske bokmarkedet (Burkey, 2015).

1.1 Problemstilling og avgrensning

Temaet for denne oppgaven er hva som skjer med teksten i overgangen fra den trykte boken til lydboken. Jeg er interessert i adaptasjon- og produksjonsprosessen, grepene som blir tatt og virkemidlene som blir brukt, i tilpasningen til et nytt medium. Jeg er også interessert i hvordan de mediespesifikke virkemidlene for lydboken, påvirker leserens resepsjon av teksten. Denne oppgaven ser på både de adaptive og reseptive aspektene, da disse sidene står i et gjensidig påvirkningsforhold. De valgene som tas under adaptasjonen påvirker lytterens resepsjon, og kunnskap om lytterens resepsjon, påvirker adaptasjonsprosessen. Problemstillingen jeg har valgt lyder: *Hvordan blir tekstens særegenhet overført fra det skriftlige til det lydlig mediet?* Som jeg allerede har nevnt har denne problemstillingen to sider: det som skjer i prosessen fra skrift til lyd, og hvordan denne prosessen påvirker resepsjonen. Derfor har jeg valgt å utdype problemstillingen med to mer spesifikke spørsmål: 1. *Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?* 2. *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?*

Lydboken er et format som, til tross for sin økende popularitet, ikke har fått mye oppmerksomhet i forskermiljøer. Av tidligere norske forskningsarbeider har jeg funnet tre. I 1992 skrev Per-Vidar Bjerke og Lars-Erik Jensen en prosjektoppgave ved Telemark distriktshøgskole, nå Høgskolen i Telemark, med tittelen *Bokhandlerens holdninger til lydbøker – en markedsundersøkelse* (Bjerke & Jensen, 1992). Oppgaven består av en kartlegging av lydbokmarkedet med fokus på produsenter, generell distribusjon og salgskanaler, og en holdningsundersøkelse blant bokhandlere. I 2004 ble det skrevet en prosjektoppgave om lydbøker ved Institutt for Informatikk. *Content providing og lydbøker* (Angell, Halvorsen, Nilsen & Rød, 2004). Temaene er tilgjengelighet, bruksområder og lyd kvalitet, samt opphavsrett og distribusjon. I 2006, skrev Anne Sara Talleraas en

masteravhandling med tittelen *Lydbokens utvikling – Tilgjengelighet av skjønnlitterære lydbøker for voksne i det kommersielle markedet* (Talleraas, 2006). I oppgaven så hun primært på hva slags utvikling lydboken har hatt som medium, de årene den har vært tilgjengelig.

Det er kun *Content providing og lydbøker* som tar for seg kvaliteten på lydbøkene, og da rent lyd-teknisk. De resterende tar, først og fremst, for seg markedet og distribusjon. Jeg vil av denne grunn ikke fokusere på markedet og distribusjon, kun nevne det kort i den historiske gjennomgangen. Jeg vil heller ikke fokusere på det lyd-tekniske ved lydbøker. Oppgavens fokus vil ligge på den adaptive prosessen, og påvirkningen på opplevelsen av teksten, da dette krever kompetanse i lydteknisk utstyr og produksjon.

Da dette er den første oppgaven med adaptasjon og produksjon av lydbøker som tema i Norge, har jeg valgt å gi en generell beskrivelse av denne prosessen. I de tilfeller hvor prosessen er ulik mellom forlagene, eller det er ulike praksiser i forhold til sjangere, kommer jeg til å presisere dette i teksten. Da jeg fant at det er en vesentlig forskjell i adaptasjoner av litteratur for voksne og litteratur for barn, valgte jeg å ta for meg i analysen, en tekst med aldersgruppen fire til åtte år, og en tekst med en voksen målgruppe.

1.2 Begrepsdefinisjon

I dette delkapittelet vil jeg definere hva jeg mener med de viktigste begrepene for oppgaven: lydbok, tekst, å lese, adaptasjon og resepsjon. Det er tenkt som en ren avgrensning av begrepene, mens en nærmere diskusjon av enkelte begreper kommer i teorikapittelet.

1.2.1 Lydbok

Begrepet *lydbok* har en mengde mulige definisjoner. I «Forskrift om unntak fra konkurranseloven § 10 for samarbeid om omsetning av bøker» blir lydbøker under § 10.2 Definisjoner, definert som: *innlest tekst (Forskrift Om Unntak Fra Konkurranseloven §10, 2014)*. Denne definisjonen samsvarer mye med lydbokforskeren Matthew Rubery sin, som lyder: «Any spoken word recording of books, periodicals og other printed materials» (Rubery, 2011). Begge disse definisjonene er for vide og generelle for min oppgave. Sølvi Gunnes, tidligere redaktør og produsent i Lydbokforlaget, gir en fyldigere forklaring i sin artikkel

«Lydbøker – krykker og krydder» i artikkelsamlingen *Skapt for å deles – om tilrettelagt litteratur*. Her sier hun at skjønnlitterære lydbøker skal formidles på en profesjonell måte og gi en fin lytteopplevelse, som et alternativ til egen lesing. Hun sier også at skjønnlitterære lydbøker blir lest inn av skuespillere eller av forfatteren selv (Gunnes, 2006, s. 46f). Som jeg allerede har nevnt er jeg interessert i den adaptive prosessen, og velger derfor, i likhet med Gunnes, å avgrense begrepet til å kun gjelde lydbøker med profesjonelle innlesere, i motsetning til amatørinnlesere. Jeg kommer heller ikke til å se på lydbøker lest inn av talesyntese (datagenerert opplesning), eller bøker som ikke først/også er utgitt i trykt versjon. Jeg kommer heller ikke til å ta for meg podkast-formatet, da dette, selv de tilfeller hvor det er basert på manus, ikke vanligvis utgis i trykt versjon.

Gunnes sin definisjon er som sagt fyldigere, men den utelater å nevne noen punkter jeg ser på som viktige. Herborg Hongset, lærer og spesialpedagog, samt tidligere forlagssjef i Lydbokforlaget AS (1987-2012) (Lydbokforlaget, 2015; Læringscenteret, 2001, s. 98), definerer skjønnlitterære lydbøker som: ”innlesning av skjønnlitteratur, dramatiseringer og lignende. Innlesningen er laget med tanke på lytting og har normal hastighet (ca. 130-160 ord/min). Den kan være «illustrert» med lydkulisser og musikk, og følger ikke alltid teksten i boka fullt ut” (Hongset, 2001, s. 38). Hongset har, i sin definisjon, med to ekstra punkter jeg mener er viktig. For det første nevner hun bruk av lydculisser og musikk. For det andre nevner hun at lydboken ikke nødvendigvis følger teksten fullt ut. Forkorting og bearbeiding, abridgment, har tradisjonelt vært vanligere på for eksempel det amerikanske bokmarkedet, enn det norske (Shokoff, 2001, s. 173). Dette er også synlig ved at lydboktjenester som *Audible.com*, og andre amerikanske lydbokforhandlere, lister opp om det er en abridged/unabridged versjon av teksten sammen med tittel og forfatter. Mens i markedsføring av norskproduserte lydbøker blir ikke dette nevnt. Det finnes heller ikke, så vidt jeg kan finne, parallelle begreper på norsk, jeg velger derfor å bruke de etablerte engelske begrepene. Dette kommer jeg tilbake til i delkapittel 2.3.

Både Gunnes og Hongsets sin definisjon gjelder skjønnlitterære lydbøker. I denne oppgaven velger jeg å også se på adaptasjoner av sakprosaetekster, da dette innebærer andre typer særegenheter i virkemidlene, som man må ta hensyn til i adaptasjonen. For eksempel har faglige lydbøker oftere visuelle virkemidler som er nødvendige for forståelsen av teksten. Den spatiale ordningen av teksten på baksiden er også ofte en utfordring i spesielt lærebøker, da disse oftere har elementer som tekstbokser. Det produseres også lydbøker som er ment til bruk i forbindelse med den trykte versjoner (Gunnes, 2006, s. 53).

Med begrepet *lydbok* mener jeg altså: En innspilling av en tekst med tanke på lytting, av sjangere fra både skjønnlitteratur og sakprosa. Den leses inn av en eller flere profesjonell innleser. Den kan *illustreres* med lydkulisser og musikk. Lydboken følger ikke nødvendigvis teksten fullt ut, men kan være abridged. Innspillingen er et alternativ til lesing av en skriftlig tekst

1.2.2 Tekst

Da en grundig gjennomgang av tekstbegrepet kunne fylle en masteroppgave i seg selv, kommer jeg kun til å gi en overflatisk definisjon. I boken *Tekst og kontekst – en innføringsbok i tekstlingvistikk og pragmatikk* sies det at «[d]e viktigste kjennetegnene ved en tekst er at den har en sammenheng og en kommunikativ funksjon eller et formål» (Vagle, Sandvik, Svennevig & Fjernord, 1993, s. 17). Det står videre at en tekst «består av språklige elementer som er knyttet til hverandre» (Vagle et al., 1993, s. 129). Denne innføringsboken opererer med et utvidet tekstbegrep. Det vil si at en tekst kan bestå av en rekke ulike semiotiske ressurser, for eksempel lyd, bilde, fonter og så videre, i tillegg til skrift. Paul Ricoeur, den franske filosofen kjent for å kombinere fenomenologiske beskrivelser med hermeneutiske tolkninger, åpner essayet «Hva er tekst? Å forstå og forklare», trykt i *Hermeneutisk lesebok* (Lægreid & Skorgen, 2001), med setningen «La oss kalle tekst enhver ytring fastholdt i skrift» (Ricoeur, 2001, s. 59). Ricoeur legger altså vekt på at ytringene må være fastholdt i skrift. Min forståelse av *tekst* bygger på kombinasjon av disse to tekstbegrepene. Som Ricoeurs definisjon vil jeg legge vekt på fastholdelsen av ytringer, men i likhet med definisjonen ifra *Tekst og kontekst*, vil jeg bruke et utvidet tekstbegrep, som også rommer lyd og bilde. I denne oppgaven legger jeg vekt på tekst som *fikserte ytringer*. Lydbøker er en form for fikserte ytringer og dermed også tekster.

Innen tekstkritikk brukes konseptene tekstinnhold (work), og tekst (text) som er det medium tekstinnholdet må oppleves gjennom (Gunder, 2001; Tanselle, 1992, s. 13ff). Da det norske begrepet *tekst* blir brukt i begge betydninger, vil jeg i denne oppgaven bruke begrepet *tekst(en)*, som forenkling av tekstinnholdet, og begrepene *bok(en)/trykk* for den visuelle representasjonen av teksten, og *lydbok(en)/lyd(innspillingen)* for den auditive representasjonen.

1.2.3 Å lese

I likhet med tekstbegrepet vil jeg heller ikke her gå inn på en utfyllende diskusjon av begrepet, men kun definere min bruk av det. De første stegene til litterær kompetanse er avkoding og forståelse. Riktig avkoding er en forutsetning for forståelse. Men da avkoding på et stadium blir

automatisert, er det hvordan forståelsen blir definert som er interessant. Det er altså for enkelt å si at *å lese* betyr å kunne den leksikalske meningen med ordene og de grammatiske reglene for hvilken rekkefølge de skal stå i. Leseforståelse dreier seg på den ene siden om å finne det teksten kommuniserer, på den andre siden handler det om å trekke slutninger som går utover teksten bokstavelige mening (Haugli, 2012, s. 10).

David Barton, professor i språk og literacy ved Lancaster University, sier i sin bok, *Literacy- an introduction to the ecology of written language*, at leseforståelse ikke betyr å hente ut «*the meaning*» (meningen) i teksten, men at det dreier seg om interaksjon med teksten. Dette er en konstruktivistisk definisjon. En konstruktivistisk forståelse av lesing innebærer at mottakeren er aktiv medvirkende i utformingen av teksten, gjennom blant annet utvelgelse, organisering og sammenstilling, for å skape mening i teksten, eller å tolke teksten (Barton, 2007, s. 83) (se kap. 4.2). Med denne forståelsen av lesing, kan vi si at leseforståelsen kommer gjennom tolkningen av tekstens representasjon i et medium. Med denne definisjonen kan begrepet lesing inkludere tolkning av alle former for fikserte ytringer, uansett symbolsystemer. Å lytte til en lydbok kan defineres som lesing i den forstand at talespråket er et symbolsystem, som består av sammensatte fonemer tillagt mening.

På norsk kan vi si at begrepet *lesning* har to hovedbetydninger. Den ene refererer til den spesifikke aktiviteten det er å lese en tekst. «It is an action performed by the reader» (Kivy, 2006, s. 5). Det viktigste her er at denne handlingen er, eller resulterer i en *opplevelse* av teksten. Den andre betydningen av lesning, er som *tolkning* av teksten. For klarhets skyld kommer jeg i denne oppgaven til å bruke lesning kun i betydningen av på en eller annen måte *å oppleve* en tekst.

Barton ser på literacy, evnene til å lese og skrive, som et sett sosiale praksiser som brukes i ulike *literacy events*. En literacy event forstår jeg som situasjoner hvor en person har interaksjon med tekst, enten som mottaker eller avsender. Barton mener altså at literacy er en aktivitet, snarere enn en internalisert evne. Og at denne aktiviteten tar forskjellig form etter situasjonen den praktiseres i. (Barton, 2007, s. 52).

Ut i fra dette perspektivet forstår jeg lydbøker og bøker som to kategorier av literacy events, som kan variere ut ifra hvilken situasjon de opererer i. For eksempel finnes det mange ulike måter å lese en roman på, både i form av en bok og en lydbok. Tekstens kompleksitet, intensjonen med lesingen, lesesituasjonen, spiller inn. Da denne oppgaven dreier seg om nettopp forskjellene mellom en trykt bok og en lydbok vil jeg bruke begrepet *å lyttelese/lyttelesing*, om lesing av lydbøker, og *stillelesing* om å lese «inne i seg», der det er avgjørende å skille dem. *Lyttelese* er et begreper som allerede er i bruk i fagfeltet (Hongset, 2001, s. 73-

77). Jeg vil også bruke begrepet *høytlesning*, i betydningen å lese høyt/artikulert, når både leser og eventuelt lytter er til stede på samme plass. Eksempler på dette er forfatteropplesninger eller lesing for barn.

1.2.4 Adaptasjon

Ordet adaptasjon kommer fra latin og betyr «å tilpasse». Innen litteratur betyr adaptasjon å tilpasse et litterært verk i overgangen fra et medium til et annet, for eksempel roman til film, dikt til sang, eller roman til teater (Engelstad, 2007). Det brukes også i tilfeller der et litterært verk blir tilpasset ulike målgrupper, for eksempel forkortelser av kjente verk til bruk i skolen eller forenkling av språket for nivåtilpasning. I denne oppgaven vil adaptasjon først og fremst referere til overgangen fra bok til lydbok. I adaptasjon av skrift til lyd, går man fra et visuelt, romlig, non-lineært medium, til et auditivt, oftest, lineært medium.¹ Øynene kan bevege seg fritt rundt på en bokside, hoppe spontant rundt i teksten, og bestemme rekkefølgen på eventuelle paratekster. I en lydbok er det innleser, den som leser boken inn på lydfil, og regissøren som har bestemt både tempo og rekkefølge, og eventuelt hvordan bilder og andre visuelle virkemidler skal komme til uttrykk gjennom talen. Jeg vil gå nærmere inn på adaptasjonsteorier i teorikapittelet (se kap. 4.3).

1.2.5 Resepsjon

I denne oppgaven vil jeg bruke begrepet resepsjon i betydningen: hvordan leseren oppfatter teksten, eller «leserens gjenskaping av det litterære verket i sitt eget sinn» (Aspaas, 2005, s. 2). Resepsjonsteori er en moderne litteraturteoretisk retning hvor mottakeren står i sentrum. Det blir lagt større vekt på leserens medvirkning til å gi teksten mening. Resepsjonsteorien kom som en reaksjon på den lange tradisjonen preget av mer tekstorienterte litteraturtilnærminger, hvor analyse av litterære virkemidler, motiver, holdning og budskap stod sentralt. En mer utfyllende diskusjon av resepsjonsteorien kommer i kapittel 4.2.

¹ Unntaket er DAISY-lydbøker, som har navigeringsfunksjon i flere nivåer. Se kap. 3.4.1.

1.3 Disposisjon av oppgaven

Når lydbøker blir diskutert er det ofte i en nedvurdert stilling i forhold til trykk. Derfor vil jeg, for å få et overblikk over situasjonen, starte med en utgreiing av de vanligste innvendingene mot lydbokformatet (2.1-8).

I kapittel tre vil jeg vise hvordan det fra skriftens opprinnelse har eksistert en muntlig litteraturpraksis. Jeg vil se på auditiv lesing, lyttelesing, i et historisk perspektiv, fra i antikken, gjennom offentlig opplesninger gjort av rapsoder, da literacy var lite utbredt, frem til moderne tid hvor muntlig litteratur er tilgjengelig også gjennom radio og lydbøker (3.1). Deretter ser jeg på lydbokens historiske utvikling i et samfunnsmessig perspektiv (3.2). For så å gå videre til den teknologiske utviklingen, som har gjort lydbokens utbredelse mulig. Fra fonografen i 1877, via platespillere, kassett og CD, til dagens filnedlasting og avspillingsapplikasjoner for smarttelefon (3.3). Før jeg avslutter den historiske fremstillingen med å ta for meg lydbokens rolle i Norge, gjennom en presentasjon av de tre største norske forlagene (3.4).

I kapittel fire, vil jeg presentere hvordan Peter Kivy sin teori om lesing som performance, passer inn i en auditiv leseforståelse (4.1). Kivy foreslår at all lesing, også stille for seg selv er en type performance. I dette kapitlet tar jeg også for meg resepsjonsteorien (4.2). Her går jeg kort inn på den historiske utviklingen av teorien, før jeg presenterer det grunnleggende innholdet. Jeg vil her forsøke å vise hvordan et mottakerorientert syn på lesingen, kan aktualisere studier av lydboken. I del tre av dette kapitlet vil jeg diskutere adaptasjonsteori (4.3). Da det ikke er utviklet adaptasjonsteorier basert på adaptasjonen fra tekst til lydbok, vil jeg forsøke å trekke noen linjer mellom adaptasjon fra tekst til film, og om det er mulig å overføre noe av teorien til lydbokadaptasjoner.

For å svare på det første spørsmålet mitt: *Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?* Går jeg i kapittel fem videre til å beskrive den produksjonsmessige og adaptive siden av lydbokproduksjon, Hovedpunktene i dette kapitlet er for det første forlagenes syn på adaptasjon (5.1), for det andre en oversikt over adaptasjonsprosessen (5.2). Deretter vil jeg gå grundigere inn på de tre punktene jeg mener er viktigst i denne prosessen: valg av verk til adaptasjon, valg av innleser og valg av stil og virkemidler (5.3). Jeg går så videre til å presentere de viktigste virkemidlene: en eller flere innlesere, forfatter som innleser, grad av dramatisering, og lydkulisser (5.4). Før jeg går nærmere inn på noen av utfordringene i adaptasjonsprosessen (5.5), for så å avslutte med en vurdering av kanaler for tilbakemelding fra lyttere (5.6).

For å svare på det andre spørsmålet mitt: *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?* har jeg valgt å ta for meg to tekster, og analysere og tolke hvordan særegenheter er overført fra den trykte boken til lydboken. Den første boken jeg tar for meg er *Bukkene Bruse på badeland* av Bjørn F. Rørvik, med illustrasjoner av Gry Moursund, utgitt av Cappelen Damm i 2009. Lydbokversjonen er lest av Ingrid Gjessing Linhave, produsert av NRK, utgitt 2013, av Cappelen Damm forlag (6.1). Her vil jeg først analysere og tolke de visuelle virkemidlene i den trykte boken, for så å se hvordan intensjonen av de enkelte virkemidlene er overført i lydboken. Den andre teksten jeg valgte er selvbiografien *yes please* av Amy Poehler. Utgitt i trykk av HarperCollins USA og som lydbok av HarperAudio, begge i 2014. Lydboken er lest inn av forfatteren (6.2). Også her forsøker jeg å tolke intensjonene i de visuelle virkemidlene, for så å sammenligne med de tilsvarende auditive virkemidlene. I analysekapittelet kommer jeg til å vise til eksempler fra lydbokversjonen av *Bukkene Bruse på badeland* og *yes please*. Disse eksemplene ligger på CD-platen som følger med oppgaven. En referanseliste for lydsporene finnes på side 130ff.

I kapittel syv forsøker jeg å gi et oppsummerende svar på de to spesifikke spørsmålene jeg stilte til problemstillingen 1. *Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?* 2. *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?* Før jeg avslutter med å foreslå noen områder det kunne vært spennende å forske videre på.

2. Vanlig kritikk av lydbokmediet

Lydbøker er det raskest voksende formatet på bokmarkedet, men en kritisk diskusjon av emnet er vanskelig å finne. Det er i tillegg et stigma knyttet til lytting av litteratur. «It's 'not really reading'» (Rubery, 2011, s. 10). William Irwin, professor i filosofi ved Wright State University Ohio, forteller i sin artikkel, «Reading audio books» fra 2009, at han glemmer lyttelese-vanene sine fra kollegaer, fordi de fleste av dem ser på lydbøker som «a sign of an impending dark age of mass illitracy» (Irwin, 2009, s. 258). Irwin spør om han, i samtaler om tekster, må 'tilstå' at han *kun* har hørt en bok.

Lydbokhistorikeren Matthew Rubery, er en av de ledende forskerne på dette relativt lille feltet (Rubery, 2015). Jeg kommer derfor til å bruke mye av hans litteratur som grunnlag for mine diskusjoner. Rubery mener at uteblivelsen av en kritisk diskusjon er et tegn på lydbokens marginale stilling i fagmiljøet. Når lydbøker blir diskutert, er det ofte i en nedvurdert stilling i forhold til trykk, på samme måte som bok-til-film-adaptasjon på 1960-70-tallet. Rubery viser til titler som «Can We Really Read with Our Ears?» (Cooper, 1993), for å illustrere dette. Om det virkelig er en forskjell på å lese med øynene og lese med ørene, burde dette være et startpunkt for diskusjon om forskjellige modus av tekstlig resepsjon, mener Rubery. Med essaysamlingen *Audiobooks, Literature and Sound Studies* (2011), sikter Rubery å starte en kritisk vurdering av lydbokformatet. Som et forsøk på å bevege seg forbi stigmaet om at å lese lydbøker er mindreverdige aktivitet, diskuterer han, i innledningen av essaysamlingen, åtte av de vanligste innvendingene mot lydbok som medium (Rubery, 2011, s. 10). Selv om lydbøker øker i popularitet blant forbrukere, er det fremdeles et stigma knyttet til formatet. Jeg vil derfor, som Rubery, starte min oppgave med en diskusjon rundt de viktigste kritikkene av formatet.

2.1 Å lytte til en lydbok er en passiv aktivitet.

Påstanden om at lyttelesing er en passiv aktivitet, tror jeg har mye av ansvaret for at å lese lydbøker beskyldes for å ikke egentlig være lesing. Argumentet bygger på at lesing av trykk krever aktiviteter som avkodning, tolkning og dømmekraft, mens lytting kun er passiv, ukritisk absorbering. Mottakerens «vokalisering» av den skrevne teksten har blitt forstått som en

fundamental del i tolkningsarbeidet av litteraturen, og dermed av lesingen (Cooper, 1993). Når vokaliseringen skjer hos innleseren, blir lydboken oppfattet som en ferdigtolket tekst, som lytteren passivt mottar (Rubery, 2011, s. 11).

Påstanden om at lyttelesing ikke egentlig er lesing, manifesterer seg også i slike tilfeller som jeg viste til ovenfor, der Irwin følte trang til å 'tilstå' at han kun hadde hørt boken, ikke lest den. Denne forsvarsinnstillingen mener Rubery stammer fra idéen om at den 'nye' teknologien truer litteraturen (Rubery, 2011, s. 11). Noe som forøvrig også ble spådd om skrivemaskin og datamaskiner og skriften selv. Platon mente at skriftspråk var en uheldig utvikling: «For denne oppfinnelse vil inngi glemsel i lærlingens sjel ved at minnet forsømmes» (Plato sitert etter Melve, 2001, s. 11). Walter Ong ser dette i sammenheng med den kritikken datateknologi fikk i starten, at hjernen blir sløvere om den ikke får nok arbeid (Ong, 2002, s. 182). Den raske utviklingen av stadig mer avansert teknologi, og den globale hevingen av levestandard, viser at dette ikke er tilfellet.

I artikler om lydbøker dukker det stadig opp et sitat av litteraturkritikeren Harold Bloom, først publisert i New York Times, 23.03.05. Der Bloom stiller seg kritisk til lydbokformatet "Deep reading really demands the inner ear as well as the outer ear, [...] you need the whole cognitive process, that part of you which is open to wisdom. You need the text in front of you" (Harold Bloom sitert etter Gaiman, 2005). Begrepet «deep reading» forstår jeg som kritisk lesing. Så av dette ser vi at Bloom mener den eneste måten å lese kritisk og tilegne seg visdom eller kunnskap er gjennom skrift/øyne. Dette mener jeg, og flere med meg, rett og slett er feil. Gaiman beskriver Blooms påstand som «[...]just snobbery and foolishness» (Gaiman, 2005). Hva med dem med synsvansker? Hva med den orale tradisjonen som har vært dominerende gjennom det meste av menneskenes historie?

Som svar til Blooms påstand beskriver Rich Harris, sjefsprodusent for Harper Audio, det som "It is an audiobook, and that has its own validity, its own limitations, its own strengths. The ear's ability to perceive nuance. The human voice is unquestionably the most expressive musical instrument there is. You combine those two, and you get an audiobook" (Rich Harris sitert etter Gaiman, 2009). Lydboken er altså ikke det samme som en bok, men det betyr ikke at den nødvendigvis gir en mindreverdige opplevelse.

Nils Heyerdahl, tidligere sjef i Radioteateret, skrev i 2008 at «I Radioteateret må lytteren være kreativ, ikke bare passivt absorberende. Husk: når 100 mennesker ser en film på tv, ser de på den samme filmen. Når hundre mennesker hører det samme hørespillet, ser de hundre forskjellige filmer» (Nrk Skole). Ut i fra dette sitatet er det tydelig at Heyerdahl mener en auditiv tekst ikke er ferdig tolket, og at mottakeren også her er aktivt medvirkende i tolkningen

av teksten. Irwin svarer på ‘passivitetskritikken’ med spørsmålet “With less energy expended, aren’t we in a better position to comprehend, appreciate, and critique when we listen?” (Irwin, 2009, s. 360). Slik jeg forstår det, mener Irwin at det er forståelse, verdsetting og kritisk tenkning som er det essensielle i lesing. Og at dette er aktive prosesser også i lyttelesing.

Det finnes ingen faglig enighet om den presise relasjonen mellom lese- og lytteforståelse. Irwin viser til en studie (Michael, Keller, Carpenter & Just, 2001), som fant at det var “a number of subtle differences in the cognitive processing underlying listening vs. reading comprehension,” the subtlety of the differences “suggest[s] that there are similar but distinguishable regions involved in the semantic processing of written and spoken words” (siteret etter Irwin, 2009, s. 361). Studien fant altså at forskjellene mellom å lese en tekst og å lytte til en tekst var små, men at de kunne tyde på det er lignende med distingverte regioner av hjernen som prosesserer skrevet eller talt språk. En annen studie Irwin nevner antyder at aktiv, strategisk lyttelesing bruker de samme regionene av hjernen som aktiv strategisk lesing (Osaka et al., 2004 etter Irwin, 2009).

I artikkelen «The pleasure of being read to» publisert i *The New Yorker*, i 2012, siteres hjerneforskeren Vilayanur S. Ramachandran. Han sier at auditiv språkforståelse og produksjon, ble utviklet for om lag 150 tusen år siden, og har i en viss grad permanente neurotiske forbindelser. På den andre siden er skrift 5000-7000 år gammel. Forståelse og produksjon av skrift bruker noe av de samme forbindelsene, men har også noen nye strukturer i hjernen.² “So it’s possible LISTENING to speech (including such things as cadence, rhythm and intonation) is more spontaneously comprehensible and linked to emotional brain centers —hence more evocative and natural” (Colapinto, 2012). Den franske filosofen og forfatteren Jacques Derrida er derimot skeptisk til at oppfattelsen av muntlig fremføring er en form for kommunikasjon uten *white noise*, som direkte kommunikasjon uten meningsforvrengning (Derrida, 2016). Det finnes altså foreløpig ikke noe forskning som klart sier at tekstforståelsen er bedre fra skriftmediet, enn fra lydmediet. Forøvrig er en diskusjon om hva som er en bedre eller dårligere modus for resepsjon av tekst både upresis og irrelevant. Jeg mener det er trygt å påstå at det er en forskjell, et mer interessant spørsmål er derfor hvordan forskjellene utarter seg.

Ivar Bråten skriver om avkoding i kapittelet «Leseforståelse – komponenter, vansker og tiltak» fra boken *Leseforståelse*. «[...] bevisst oppmerksomhet er en begrenset ressurs hos mennesker, som både avkoding og forståelse gjør krav på under lesning. Og dess mer bevisst oppmerksomhet ordavkodingen legger beslag på, dess mindre blir det til overs for å forstå

² for eksempel venstre angular gyrus.

innholdet i teksten» (Bråten, 2007, s. 47). Bråten presiserer videre at forholdet mellom ordavkodning og leseforståelse er sterkest på de lavere trinnene, men har mindre å si etter hvert som ordavkodningen blir mer automatisert (Bråten, 2007). Ut i fra dette vil jeg si at avkodning ikke bør settes som kriteriet for lesing/resepsjon av tekst. For det første fordi der ordavkodningen ikke ennå er automatisert, blir den en barriere for forståelse. For det andre, der ordavkodningen er automatisert har den lite å si for forståelsen av teksten. Det vil si at om avkodningen fjernes fra lesesituasjonen kan man, som Irwin påpeker, frigjøre flere ressurser til tolking og forståelse av teksten.

2.2 Lydbøker krever ikke den samme konsentrasjonen som skriftlige bøker

Under dette punktet trekker Rubery frem et argument brukt av begge sider i debatten. De som er positive til lydbøker, mener formatet er praktisk og mobilt, og er derfor et godt supplement til andre aktiviteter. Som matlaging, bilkjøring, trening, alle aktiviteter der øynene og hendene er opptatt men ørene er tilgjengelig. Det finnes en rekke artikler der dette aspektet blir satt fokus på, som for eksempel «Listening To Audiobooks While You Do Something Else Is The Ultimate In Multitasking» skrevet av Deborah L. Jacobs for *Forbes Magasin* (Jacobs, 2014). Lydboktjenesten Audible.com har slagordet: “audio that speaks to you *wherever* you are”. Mens noen mener en slik multitasking blir forstyrrende for lesingen, ser andre på det som en måte å “reclaim personal time from a schedule ruled by public responsibilities” (Rubery, 2008, s. 60). Irwin tror dette er fordi (stille)lesing ikke passer med dagens *multitasking*-livsstil, og at for de fleste er det en høyere terskel for å sette seg ned med en bok, enn å starte en lydbok (Irwin, 2009, s. 350). Lesepraksiser knyttet til lydbøker innebærer ofte multitasking og flere, men kortere leseøkter.

De som stiller seg negative til lydboken mener derimot at denne multitasking kan brukes som bevis på at det er lettere, at det krever mindre konsentrasjon, å lytte til en lydbok, og dette igjen som et argument for at lydboken må være en utvannet versjon av den skrevne boken (Rubery, 2011, s. 11). Etter min mening er dette argumentet mer en kritikk av sjangeren og intensjonen med lesingen, enn formatet. Skriftlige bøker kan også bli lest i situasjoner der det finnes mange distraksjoner. Det finnes literacy events for begge formater som krever mindre

konsentrasjon en andre. At man *kan* lyttelese og lese samtidig med andre aktiviteter og distraksjoner, betyr ikke det at alle tekster egner seg i disse literacy eventene. Samtidig er det mulig å 'monotaske' for begge formater når teksten krever større konsentrasjon.

Med ny lydteknologi har vi mulighet til å skape et *lydlig rom* separert fra annen støy. Via hodetelefoner er det mulig for lytteren å oppleve detaljer i lydbildet som ellers kanskje ville blitt overhørt. kombinert med lagrede performances (lydopptak), gir dette en unik mulighet til kritisk lytting/lyttelesing, som et sidestykke til kritisk lesing av skriftlig tekst. På den måten blir ikke teksten bare hørt, men hørt på helt nye måter (Rubery, 2008, s. 72).

Irwin har en litt annen vinkling på sine motargumenter til dette. For det første, gitt at det er lettere å lytte enn det er å lese, hvorfor er vanskeligere det samme som bedre? Irwin mener at lytting ikke nødvendigvis er enklere (krever mindre konsentrasjon). Her trekker han en analogi til vitenskapelige forelesninger. Han sier at de fleste ville nok hatt lettere for å forstå et ukjent emne om de satt med en artikkel hvor de kunne lese saktere, fordøye stoffet og lese på nytt, fremfor å høre på en forelesning. Men at med øvelse blir man flinkere til å lytte til for eksempel forelesninger, noe som for meg viser at han ser på evnen til å lese/tillegne seg mening fra tekst, på samme måte som Barton (jf. kap. 1.2.3) (Barton, 2007, s. 83). At det er en evne man må trene opp, som brukes ulikt fra situasjon til situasjoner.

Rubery avslutter sin utgreiing på dette punktet med samme tanke som jeg gjorde i forrige delkapittel, med å slå fast at selv om lesing og lyttelesing ikke er identiske aktiviteter er det misvisende å sette den ene som mer overlegen/høyverdig i forhold til den andre, på grunnlag av konsentrasjon alene (Rubery, 2011, s. 11).

2.3 Lydbøker forvrenger den originale gjennom *abridgment*.

Abrigment betyr her, som jeg tidligere har nevnt, forkorting eller bearbeiding av en tekst. Det refererer vanligvis til at deler av teksten kuttet, for at lydboken skal bli kortere. Det hender også at stoffet blir ordnet på en annen måte, for å gjøre teksten mer tilgjengelig for leseren. Dette er ikke et lydbokspesifikt virkemiddel, da abrigment er et tilgjengelig virkemiddel for tekster i både skrift og lyd (Rubery, 2011, s. 12). Det blir, ifølge Rubery, gjort for å senke produksjonskostnaden og for å appellere til travle lyttere. Som jeg også har nevnt tidligere, er dette ikke en vanlig praksis i Norge. Håkon Havik anslår at under 5% av de norskproduserte

lydbøkene er forkortet.³ Roland Hellan Madlan, fra Norsk lyd- og blindeskriftsbibliotek, forteller at dette i all hovedsak har vært et spørsmål om lagringskapasitet og sendetid på radio (se kap 3.2 og 3.3).⁴ Nå som dette ikke lenger er et aktuelt problem, blir dette en mindre vanlig praksis, også på markeder hvor dette tradisjonelt har vært vanligere.

Selv da det var en vanlig praksis, var det delte meninger om dette. James Shokoff er en av dem som mente at abridgment kunne fungere godt. Ikke bare i perspektiv av tid og kostnad, men for å gjøre teksten mer tilgjengelig for lytteren. I sin artikkel fra 2001, «What is an Audiobook», innrømmer han at en abridgment kan være, og ofte er, skandaløst uoppmerksomme på sine lesere. Karakterer forsvinner, andre handler uten motiv, og sidehandling fjernes, til man står igjen med skjelettet av en historie. Men han mener også at «abridgements can be artful as well» (Shokoff, 2001, s. 175). Han mener at mange av de som jobber med å kutte og alterere tekstene, bryr seg om historien og leseren. Og at de, lik filmskapere, er opptatt av å gjøre overgangen fra et medium til et annet på best mulig måte. Noen tekster er skrevet med tanke på stillelesing, eller har et språk og en oppbygging som ikke fungerer i tale. Her kan en god abridgment være med på å løfte lydboken, mener Shokoff. Ved å løse opp tunge-tvistende syntaks, eller fjerne karakterer eller scener som ikke fungerer. «Often, a skillful abridger can actually improve the aural flow of a narrative by some judicious cutting and by writing concise linking passages» (Shokoff, 2001). På den måten er abridgmenten med på å gjøre teksten mer tilgjengelig for leseren.

På den andre siden er det de som mener dette er en ugunstig løsning. Recorded Books inc. er en amerikansk produsent av lydbøker, kjent for å kun produsere unabridget lydbøker. I et intervju med Rubery, publisert november 2014, forteller grunnleggeren Henry Trentman hvorfor han valgte denne retningslinjen for sitt firma. «An abridged version – unless it’s a horrible book – is never as good as the original. If the writer knew what he was doing, he’d already taken all the fluff out of it. So, really, you’re taking all the meat and just ending up with the skeleton when you’re doing abridged» (Rubery, 2014b). Som dette sitatet viser mener Trentman, lik Shokoff, at abridgede lydbøker kun har skjelettet av teksten. Men i motsetning til Shokoff ser det ut til at han mener det ikke er noen tilfeller hvor abridgement kan forbedre teksten, eller, kanskje, at de tekstene som trenger abridgement, ikke er verdt å lese inn.

Jeg mener begge argumentasjoner er gode, men at i realiteten er det, som oftest, de tekstene som regnes for å være gode som blir adaptert til lydbok. Det betyr at Trentmans ståsted

³ Kilde: E-post fra Håkon Havik til Malin Asker Andersen (27.01.2016)

⁴ Kilde: E.post fra Roland Hellan Madlan til Malin Asker Andersen (01.01.2016)

er mer aktuelt. Jeg tror også at praksisen med å abridge allerede gode tekster, kan være noe av opphavet til stigmaet rundt lydbok som medium.

2.4 Tempoet er fjernet fra leserens kontroll.

Det er sant at rytmen i å lese en lydbok er ganske forskjellig fra den av en skriftlig bok. Lydbokens tempo og momentum er utenfor mottakerens kontroll, noe som gir mindre muligheter til å stoppe opp, tenke seg om og lese på nytt. Et annet problem som trekkes frem er at om tankene vandrer kan leseren risikere å gå glipp av viktig informasjon, som kan føre til svekket leseforståelse (Rubery, 2011, s. 12). Jeg mener tankene har like stor sjanse for å vandre om man leser skrift. Mange har vel opplevd å måtte bla tilbake i boken, fordi man har lest uten å få med seg innholdet. Utfordringen med tilbakehopp er på vei mot en løsning i lydbokformatet. Det har blitt lettere å «bla» tilbake i lydboken, da de fleste nye avspillingsportalene har en funksjon for å spole tilbake i 30 sekunders intervaller.

Det finnes også positive konsekvenser av at tempoet er ute av leserens kontroll. For eksempel er det umulig å skimme over ord eller avsnitt. Amy Harmon forteller i sin artikkel «Loud, Proud, Unabridged: It Is Too Reading!» at noen av dem hun snakket med, sier at de ikke hadde vært klar over hvor mye av språket de skummet over før de startet å lyttelese lydbøker (Harmon, 2005). Også Neil Gaiman, forfatter og lydbokentusiast, opplever teksten på en annen måte i lydbokformatet.

I tend to think the experience of hearing a book is often much more intimate, much more personal: you're down there in the words, unable to skip a dull-looking wodge of prose, unable to speed up or slow down (unless you have an iPod and like hearing people sound like chipmonks), less able to go back. It's you and the story, the way the author meant it (Gaiman, 2005).

Lydbøker tvinger leseren til et, for de fleste, lavere lesetempo. Ordene blir lest opp og hørt, et etter et. Det er umulig å skumlese eller sette opp tempo om det er spennende. Det fikserte tempoet kan føre til at mottakeren får med seg flere av ordene, og derfor mer av teksten. Lydbokens relativt rolige tempo, men med mobilitet og mulighet for multitasking, står i kontrast til stillelesingens stasjonære monotasking, som ofte har raskere lesefart og

skumllesing. Jeg tror den tvungne *restriksjonen* i lesehastighet er noe av det som gjør lydboken tiltrekkende i dagens raske livsstil. Muligheten til å skynde seg blir borte (med mindre man velger abridgede bøker) samtidig som mobiliteten gjør at man kan 'utnytte' tiden sin 'bedre'.

En annen fordel med at tempo er fiksert, er at rytmen og melodien i språket kan være lettere å oppdage. Det er også et faktum at lydboken er et produsert og redigert produkt, der innleser og produsent jobber for å få frem teksten på en best mulig måte. Det betyr at aspekter som rytme og melodi blir vurdert og planlagt, kanskje i større grad enn når man leser stille for seg selv. Dette er en ekstra fordel i de tekstene der rytmen er et virkemiddel, som i *Lolita* (1955), av Vladimir Nabokov, eller der den er et viktig spor i tolkningen. For eksempel som i novellen "Katten" (1957) av Willy Kyrklund. Også verk som *Ringenes Herre* triologien (1954-55) og *Hobbiten* (1937) av J. R. R. Tolkien har stort innslag av poesi og sang. Dette skifte i sjanger kan være utfordrende for en stilleleser, som (kanskje helst) vil komme videre i historien. I den engelske lydbokversjonen av *Hobbiten*, synger innleseren, Rob Inglis, mange av sangene. Noe, som Irwin sier det, er: «something the most musically inclined person is unlikely to do» (Irwin, 2009, s. 362). En lydbok gir altså leseren ikke mulighet til å skimme over, eller halte seg gjennom en passasje med komplisert, men viktig rytme, som kan gjøre leseren mer belegg of hint i tolkning av teksten.

2.5 Muntlig og skriftlig tekstkultur

Høytlesning blir i dagens, vestlige, samfunn assosiert med barndommen. Å blir lest høyt for, enten på skolen, eller i hjemmet, assosierer mange med barndommen. Slik har det ikke alltid vært. Som vi skal se i neste kapittel har høytlesning vært det normale i store deler av lesingens historie. Stillelesing er et relativt moderne fenomen (Kivy, 2006, s. 15).

Noen mener at lydboken har potensial til å gjenopprette noe av de orale kvalitetene i litteraturen. For dem er lydbokmediet en måte for litteraturen å komme tilbake til det muntlige språket. En av de tidligste studiene av lydbøker foreslår at intimiteten til teksten blir gjenopprettet gjennom innleseren (Rubery, 2011, s. 12). Walter Ong er uenig i dette. Han mener at moderne kommunikasjonsteknologi er en form for «secondary orality», en etterlikning av et talespråksamfunn i en kultur dominert av skrift. Med andre ord mener Ong det, på flere måter,

er forskjellig for en person fra en skriftkultur, og en person fra en talespråkkultur å lytte til en historie. Fordi han mener menneskets bevissthet har utviklet seg i samspill med skrift (Ong etter Rubery, 2011, s. 13).

Som en middelvei til disse to ståstedene peker Rubery på flere senere arbeid, som utfordrer dikotomien mellom tale- og tekstkulturer, mange påvirket av Jacques Derrida. De mener at skille mellom tale- og tekstkulturer ikke er så stort som Ong vil ha det til, og at oral kommunikasjon har vært til stede gjennom tekstens historie (Rubery, 2011, s. 13). Jeg mener denne oppmykingen av det strenge skille mellom tale- og skriftkultur blir mer og mer aktuelt. Ettersom *mundlig skrift*, skrift med stilistiske trekk vanligvis forbundet med talespråk, blir vanligere i sosiale medier, men også i romaner som for eksempel *Vi ses i morgen* av Tore Renberg (2013).

2.6 Innleser forstyrrer leserens resepsjon av teksten.

Lydboken skiller seg fra andre tekstformer ved at den har en faktisk stemme, ikke en forestilt. I skriftlig tekst er den forestilte stemmen en illusjon av forfatterens nærvær, mens den vokaliserte stemmen i en lydbok blir noe ganske annet (Rubery, 2011, s. 13). Charles Bernstein, professor i Engelsk og komparativ litteratur ved universitetet i Pennsylvania, foreslår, i sin bok *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, en distinksjon mellom skriftlig tekst og «audiotext». Han sier at tradisjonell lyrikanalyse, som baseres kun på den skriftlige teksten, ignorerer poetens opplesning (performans). Det betyr at den ignorerer «the «total» sound of the work» (Bernstein, 1998, s. 4). Slik jeg forstår det, mener Bernstein at den skrevne versjonen av teksten, kun er et skjelett av den *virkelige* teksten, og at den først kommer frem i den lydlige fremstillingen. Bernstein snakker om lyrikk og lyrikkopplesning, han mener det primære materiale en poet jobber med er lyd, ikke skrift (Bernstein, 1998). Jeg vil derfor sammenligne Bernstein sin forståelse av lyrikk med musikk, da begge bruker lyd som medium. Å lese et dikt, stille for seg selv, blir som å lese et noteark, er du flink nok i språket kan du oppleve lydene mentalt, men det er en helt annen opplevelse å motta lyden auditivt.

Dette kan ikke ukritisk overføres til bok – lydbok diskusjonen, men jeg vil likevel ta det et skritt videre. Rick Harrison mener at «[...] a novel can be seen as many things, and one of the things it can be seen as is a script for an audio performance" (Rick Harrison sitert etter Gaiman,

2009). Noe jeg tolker som at det ikke nødvendigvis finnes en korrekt måte å se på litteratur, men at den står til mottakerens disposisjon. Vi kan legge sammen Bernsteins syn på performance som realisering av den totale teksten, og Harrison's syn på romanen som et manus for muntlig fremføring. Lydboken blir da en realisering av den virkelige teksten, det som gir boken 'kjøtt på beinet'. Dette er ikke nødvendigvis riktig, men er likevel en interessant vinkling.

En side i denne diskusjonen, som er gitt lite oppmerksomhet, er hvordan en innleser kan forbedre eller løfte en tekst. Edison trakk frem dette aspektet i sin introdukjonsartikkel for Fonografen "Or, again, because of the greater enjoyment to be had from a book when read by an elocutionist than when read by the average reader" (Edison, 1878, s. 533). Innleseren kan for eksempel være til stor hjelp i å uttale ukjente dialekter og aksenter. Dette aspektet ved teksten blir ofte fattigsliggjort, da mange lesere ikke er i stand til å gi lyd til de lingvistiske effektene. «[...] The sensuousness of language is impossible to overlook in spoken language" (Rubery, 2011, s. 13). Andre ord kan stå frem som viktige, med større resonans eller ugjennomsiktige når de blir lest høyt. Ifølge Rubery rapporterer nesten alle lesere at de forstå en tekst annerledes om de hører den eller leser den stille, fordi forskjellige aspekter ved teksten utmerkes i de forskjellige modus av lesing (Rubery, 2011, s. 13).

Det finnes likevel noen utfordringer i valg av innleser. Innleserens stemme og stil har innvirkning på de stilistiske aspekter ved teksten, som ellers er opp til leseren å forestille seg. Om innleserens stemme ikke resonnerer med leserens indre stemme, eller om uttale eller intonasjon ikke sammenfaller med leserens forventning, kan dette være forstyrrende for lesingen. Leseren kan bli for fokusert på innleserens stemme og stil, noe som tar fokus bort fra selve teksten. Dette kan også være tilfelle om innleserens kjønn og alder ikke samsvaret med fortelleren sin. Eller når innleseren stemmesetter karakterer med ulikt kjønn og alder. Det er ikke nødvendigvis et problem at en innleser er av et annet kjønn eller alder enn fortelleren, problemet oppstår når fokuset går vekk fra teksten og over på stemmen (se kap. 5.3.2).

2.7 Lydbøker mangler form

Fra tidlig 1900-tallet, med avant-garde og modernistisk eksperimentering, har de visuelle elementene og den spatiale arrangementen blitt en stadig viktigere dimensjon i tekst (Rubery,

2011, s. 14f). Dette er en utfordring når verket skal adapteres til lydmediet. Hvordan høres for eksempel den sorte og blanke siden i *Tristram Shandy* (1759) ut? Den samme utfordringen kommer med stort sett alle paratekster. Hvordan bør kart, kapitteltitler, illustrasjoner, fotnoter, osv. representeres i tale. Så lenge lydboken er i et fysisk format, har den et omslag, men etter hvert som nedlasting av digitale filer blir mer og mer vanlig, forsvinner også dette. Hva har dette å si for resepsjonen? Hva med bilder og illustrasjoner, skal de beskrives? Hvem har i så fall ansvar for å analysere og beskrive, slik at særegenheten kommer frem? Er det mulig å representere særegenhetene i lyd?

Selv om dette er en utfordring for forlagene, er det ikke umulig. Den orale fremstillingen kan sies å erstatte en kompleksitet med en annen. På tross av formell kompleksitet finnes det utmerkede innspillinger av for eksempel *Ulysses* (1922) av James Joyces. Disse utfordringene har blitt løst på ulike og innovative måter. For eksempel har David Foster Wallace, kjent for sin bruk av fotnoter, opprettholdt denne distinksjonen ved å legge på en klang av distanse i lydinnspillingen av fotnotene. På den måten kan fotnoten plasseres inn i teksten der den ville blitt plassert av en som leste den skriftlige versjonen, men likevel bli skilt ut som noe annet enn hovedtekst.

I tillegg til de tekniske utfordringene har mange lesere problemer med å ikke ha noe fysisk å holde i. Lydboken mangler de taktile kvalitetene mange forbinder med å lese; Det å kripe sammen i godstolen med en bok. Uten 'noe å holde i' er det også en mengde informasjon som ikke blir overført i lydboken. For eksempel hvor mye det er igjen av avsnittet, kapittelet eller boken. Det er mulig å holde styr på hvor mange timer av en lydbok man har hørt, og hvor mye det er igjen. Mens i en skriftlig bok er det umulig å ikke ha en idé om hvor i boken man befinner seg. Konstant informasjon om hvor mye av historien som er igjen kan ha påvirkning på leserens tolkning (se kap. 5.5.1).

2.8 Visuell påvirkning på auditiv resepsjon.

Lydboken er et auditivt medium, ikke et visuelt. Det at lydbøker er laget for øret, er noe av det som gir den sitt særpreg. Ifølge Rubery er det den fenomenologiske siden ved lydboken som er minst utforsket. At lydboklyttere ofte bruker lydboken som et supplement til andre aktiviteter er velkjent. Det betyr at de auditive og visuelle sanseinntrykkene, ofte ikke sammenfaller. Eller

at talen ikke er forankret i virkeligheten, som *voice-over* i film. Man kan for eksempel lyttelese en tekst satt til en mørk bakgate, mens man befinner seg på stranden. Eller lytte til den samme teksten mens man selv befinner seg på en lignende plass. Hvordan dette påvirker resepsjonen er, ifølge Rubery, gitt lite oppmerksomhet. «The degree to which the visual field influences the reception of a literary text is a topic about which little has been written” (Rubery, 2011, s. 15). Han sier videre at det finnes anekdoter som foreslår at omgivelsene har en effekt på resepsjonen, enten omgivelsene samsvarer med teksten eller ikke, men dette er som sagt ikke dokumentert av forskning.

Som jeg har vist i dette kapittelet stammer de fleste av disse argumentene fra fordommer mot formatet, eller er basert på feilaktig eller mangelfullt grunnlag. Og uansett om alle innvendingene hadde vært godt begrunnede, mener jeg, som Rubery, at det ikke er en god grunn til å ikke ha en kritisk diskusjon rundt literacy eventene knyttet til lyttelesing, spesielt nå som formatet blir mer utbredt.

3. Historisk overblikk

Dagens lesepraksis, og lydbokens rolle i denne praksisen har ikke oppstått i et vakuum. I dette kapitlet vil jeg forsøke å gi et overblikk på literacy gjennom historien, med fokus på orale lesepraksiser. Jeg vil deretter gi et overblikk over den utviklingen i teknologi knyttet til lydboken. Denne utviklingen har gjort det økonomisk og praktisk mulig for lydbokformatet å vokse til det omfanget det har i dag. Til slutt vil jeg se på lydbokens utvikling på det norske markedet, ved å gi en presentasjon av de tre største aktørene, Norsk Lyd- og blindeskriftsbibliotek, Lydbokforlaget AS og Cappelen Damm.

3.1 Historisk blikk på literacy

I dagligtalen i dagens vestlige samfunn refererer *å lese* ofte til individuell stillelesing, med høy fart. Slik har det ikke alltid vært. Skrift og evnen til å lese og skrive blir ofte regnet som markør av sivilisasjon. Vi gir skrift dette privilegiet fordi det er en svært effektiv måte å lagre og samle informasjon, og å kommunisere over lange avstander og tidsrammer. Som alle menneskelige fenomener har skrift og lesing en historie. Betydningen av *å kunne lese* er ikke konstant. Det er tre store teknologiske fremskritt som regnes som avgjørende for hvordan vi leser i dag. Den første er oppfinnelsen av alfabetet, i Hellas om lag 700 f.vt. Den andre er trykkpressa på 1500-tallet. En tredje omveltning i kommunikasjonssystemet skjedde på andre halvdel av 1900-tallet, med den raske teknologiske utviklingen av radio, tv og internett (Melve, 2001, s. 11). Jeg vil først gi et overblikk over den teoretiske debatten rundt skriftspråkets betydning. For å ha et rammeverk å sette de historiske teoriene inn i. Deretter vil jeg ta for meg lesing i korte trekk fra antikken og middelalderen. Før jeg til slutt ser på lesepraksisen i viktoriansk England. Jeg kommer hovedsakelig til å konsentrere meg om den vestlige historien, da det er lydbokens plass i det vestlige samfunn jeg konsentrerer meg om.

I den teoretiske debatten omkring hvilken følge skrifteknologi har hatt, kan man grovt sett dele feltet i to hovedsyn. For det første har vi *bruddsynet*, internasjonalt kjent som ‘Great divide’ eller ‘technology-view’. Dette synet legger vekt på skriftspråkets fundamentale forskjell fra talespråk, og teknologiens iboende evne til sosial endring. Satt på spissen er det, ifølge

bruddsynet, selve teknologien som øver sterkt press på den sosiale virkeligheten. Derfor skapes det et avgjørende skille mellom tekstlige og orale kulturer, et kulturelt brudd. Det andre hovedsynet kalles *ideologisynet* eller 'continuum view'. Dette er av nyere dato, og legger vekt på hvordan historiske aktører tar i bruk teknologien. Det er ikke teknologien selv som er opphav til endringene, men den har et potensial for endring som må settes i gang av aktører. Fokuset er på samspillet mellom bruken av en gitt teknologi og de sosiale omgivelsene (Melve, 2001, s. 24).

Walter Ong er en av dem som blir sortert inn under bruddsynet. I sin bok *Orality and Literacy* fra 1982, diskuterer han hvorfor, ifølge han, talekulturer og skriftkulturer er fundamentalt forskjellig. Et av punktene er blant de mest omdiskuterte på feltet, at talekulturer mangler evne til analytisk tankegang (Melve, 2001, s. 21). «To live and to understand fully, we need not only proximity but also distance. This writing provides for consciousness as nothing else does» (Ong, 2002, s. 81). Jeg mener dette sitatet viser Ongs snevre syn på historien. Det finnes for eksempel mange kjente verk som utviklet seg og levde lenge i talekulturer før de ble skrevet ned, som *Odysseen* (ca 750 f.vt.) og *Mules and men* (1935).

Ruth Finnegan, står på den andre siden av den teoretiske debatten. Hun mener Ong legger for stor vekt på skriftspråket. De detaljerte funnene som dokumenterer den menneskelige utviklingenn er for komplekse til å bli fullt ut forklart med kommunikasjonsteknologien alene. Tekst har for eksempel gitt ulikt resultat i ulike historiske kontekster, og har vist seg å være påvirket, like mye av sosiale strukturer og maktbalanser, som av teknologien i seg selv. Videre påpeker hun at skrift ikke er den eneste måten å skape den distansen Ong snakker om. Poesi, sanger, prosahistorier og drama kan ha samme effekten (Finnegan, 1988, s. 11; Melve, 2001, s. 24).

Jeg mener bruddsynet er en for stor forenkling av historien. Det er lett å se tilbake, å tolke de forskjellige stadiene som eneste logiske følge i en lineær utvikling. Men slik fungerer det ikke. Historisk utvikling er et komplekst sett av faktorer som virker i forskjellig grad til ulik tid. Jeg vil forsøke å gi en oversikt over hvordan lesepraksiser har endret seg, med fokus på et continuum syn på overgangene fra tale til skrift. Dette er på ingen måte en utfyllende beskrivelse av lesingens historie, men et forsøk på vise tendenser i utviklingen av lesing, som kan sammenlignes med lydbokens lesepraksis i dag.

Paul Saenger er en av dem som har forsket på emnet. I sin bok *Space between words: The origion of silent reading*, legger han frem en teori som går ut på at stillelesing kun er mulig på grunn av den relativt nye praksisen, med å separere ord i teksten. Han mener at stillelesing er en markør av avansert literacy. Dette begrunner han i den kognitive prosessen som kreves

for å lese. Skriften selv har gjennomgått mange endringer før den nådde den formen som den vestlige lesere regner for universell. Samtidig som tekstformatet har endret seg, både historisk og fra kultur til kultur, har også de kognitive evnene nødvendig for avkoding endret seg. Her er det to faktorer som er avgjørende. Den første er språkets struktur. Grammatikk, stavelsesmengde og syntaks spiller inn på hvor mye mental kapasitet det trengs i avkodingen. Den andre faktoren er hvordan språket er transkribert, den grafiske fremstillingen av språket. Disse to faktorene er uavhengig av hverandre. Det finnes flere eksempler på at språk som har strukturelle likheter, blir transkribert på forskjellige måter. Saenger trekker frem kinesisk, språket i Tibet-Burma og Vietnamesisk som eksempel (Saenger, 1997, s. 2). På bakgrunn av dette mener Saenger at det ikke var mulig å lese stille og raskt før separasjonen av ord ble innført. «In the West, the ability to read silently and rapidly is a result of the historical evolution of word separation [...] that changed the format of the written page, which had to be read orally and slowly in order to be comprehended (Saenger, 1997, s. 6). Saenger sin fremstilling av lesingens historie er fokusert på hvordan den teknologiske utviklingen driver historien. Han fremstiller historien som en kontinuerlig utvikling mot et mål. I likhet med for eksempel Eric Havelock, pioner på feltet, argumenterer han for skriftspråkets progressive utvikling med tilhørende sosiale forbedringer (Lerer, 2000). Jeg vil videre forsøke å gi et mer nyansert bilde av lesingens utvikling.

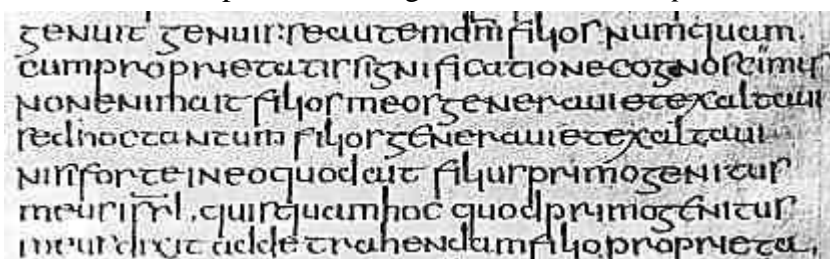
3.1.1 Antikken

Allerede før de ble nedtegnet i skrift, levde mange historier i en muntlig tradisjon. Iliaden og Odysseen av Homer er eksempler på historier som hadde rik tradisjon både før og etter de ble skrevet ned. Platon er en av dem som diskuterer litteratur (poesi) på denne tiden. I dialogene *Ion* og *Republic*, beskrives fremførelsen av dem, ikke som lesing, men som performance, som sang eller resitasjon. Begrepet *rapsode* ble brukt om dem som fremførte episke dikt. Av gresk *rháptein* «sy sammen» og *odiè* «sang» (Caprona, 2013, s. 635). Ut i fra *Republic* kan vi lese at disse performances var, mildt sagt, livlige. Dette er noe Platon fordømmer. Ifølge Platon bør en 'model' performances være "style will be both imitative an narrative; but there will be very little of the former, and a great deal of the latter" (Buchanan, 1977). Platon sier at i narrativ poesi er det to hovedtyper tekst, den fortellende, og direkte tale. Den som resiterer spiller derfor to roller, for det første en fiksjonell eller aural *forteller*, og for det andre *karakterene* med direkte tale. Men fordi Platon mener at å spille en ond eller usedelig karakter var skadelig for performeren, burde hen legge stor vekt på den fortellende stilen, og mindre på imitasjon (av

tale og lyd) (Kivy, 2006, s. 8). Platon beskriver også en annen type performer, en som vil imitere hva som helst, helt uten skrupler. «He will be ready to imitate anything, not as a joke, but in right good earnest, and before a large audience» (Buchanan, 1977). Platon kommer videre med eksempler på imitasjoner en slik forteller vil prøve seg på. Som torden og hylende vind, knirkende kjerrehjul og sauer som breker. Det kan hende Platon sin beskrivelse av lesing er farget av hans nedvurderte syn på denne type performance, men det er likevel sannsynlig at det har røtter i virkeligheten.

Som sagt var lesingen i den greske og romerske antikken vanligvis oral. Enten høyt i grupper, slik jeg har beskrevet ovenfor, eller alene, med en lav mumlende stemme (Saenger, 1997, s. 1). Grunnen til dette er at tekst i denne perioden vanligvis var skrevet i *scripta continua*.

Det vil si at det ikke ble lagt inn mellomrom mellom ordene, lite eller ingen tegnssetting og linjen ble skrevet helt ut, så ord kunne bli splittet uten markering. Dette gjorde



Figur 3.1 “Scripta continua” En skriftprøve fra St. Hilarius of Poitiers, dater 509-501 e.tv.

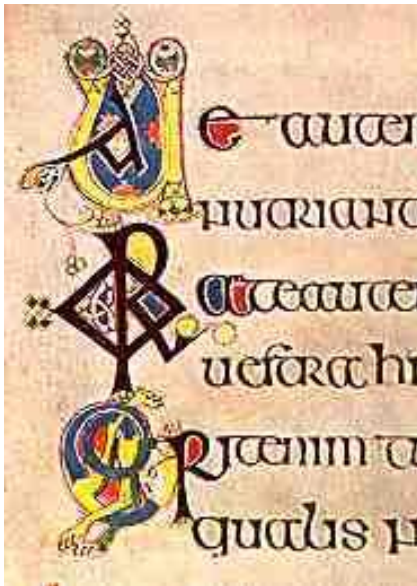
leseprosessen treg og tung, det var vanskelig å lese en tekst for første gang. Mye av arbeidsminnet ble brukt for å mentalt separere ordene. Leseren fulgte muligens linjen med en peker eller linjal og mumlet trolig ordene eller leste høyt. Ifølge Saenger krever en slik form for lesing mer enn dobbelt så mange fikseringer per linje, i forhold til moderne lesepraksis (Saenger, 1997, s. 7).⁵ I tillegg avhanger betydningen mindre av syntaksen enn vi er vant med i moderne vestlige språk. Det førte til at leseren måtte huske mye informasjon som ikke ble gjort meningsfullt før mot slutten av en setning. Ifølge Saenger hjalp artikulasjonen leseren å omsette stavelser til mening (Saenger, 1997, s. 8).

Literacy i den antikke verden ble kontrollert av eliten. Idéen om at store deler av befolkningen skulle være autonome, selvmotiverte lesere, var en helt fremmed tanke for antikkens orale og elitestyrte samfunn. Lesepraksisen var oral og retorisk, både på grunn av tekniske begrensninger, men også etter smak. Som vi så i forrige avsnitt var dramatisert performance i grupper den vanligste måten å konsumere tekst på. De som kunne lese selv var altså vant med performance, med metriske og trykksterke rytmer i talt tekst, og var derfor kanskje ikke interessert i vår moderne streben etter rask lesing (Saenger, 1997, s. 11). Teksten

⁵ Fiksering: festing av blikket, henger sammen med lesesyntet: antall ord per fiksering. Tilsammen avgjør de lesehastigheten.

fungerte mer som et hjelpemiddel for hukommelse, enn som kilde til ny informasjon. Den vanskelige avkodingen av scripta continua, resulterte heller i mye delegasjon til lesekyndige slaver, som fungerte som profesjonelle lesere og skribenter. Dette må sees i sammenheng med den kulturelle konteksten, der det var overflod av billige og dyktig arbeidskraft.

3.1.2 Middelalderen



Figur 3.2 Initialer fra *The Book of Kells* (Trinity college, Dublin.)

I middelalderen var literacy fremdeles forbeholdt de øverste samfunnslagene. Tidlig bruk av skrift var i stor grad sentrert rundt religion. En av de viktigste funksjonene til Benediktinermunkene var å fremføre liturgi. Dette innebar å lære en mengde tekst på latin, som skulle fremføres på spesielle dager, rekkefølger og måter. For å bevare disse oralt proklamerte tekstene, ble de kopiert ned i skrift. Men det er lite sannsynlig at man lærte disse ved å lese dem. Læringsprosessen var trolig oral. Tekstene var prydet med kalligrafiske tegn og utsmykninger. Trolig som et hjelpemiddel for hukommelsen (Tillotson, 2005).

Det utviklet seg flere modus for lesing. Stillelesing var det lærde og akademikere som drev med. Å mumle eller lese artikulert med lav stemme ble brukt som meditativ prosess, eller for å lære tekster utenat. Høytlesning for et publikum var svært utbredt, da all liturgien i kirken bygget på dette. Det ble også lest høyt under måltidene i klosteret, og på universiteter. I disse situasjonene ble ikke bare den som leste høyt regnet som lesere, men også alle som lyttet. Tilhørerne var også lesere da de også lærte fra teksten. Kilder fra middelalderen bruker ofte begrepene lesing og lytting med liknende innhold. Dette innebar at en person som hørte en tekst skulle være i stand til å analysere teksten like godt som en som hadde studert den gjennom grafiske tegn (Tillotson, 2005).

De som først startet å separere ordene i de latinske skriftene var irske skribenter på 600- og 700-tallet, da Europa igjen fikk øynene opp for antikkens korpus av tekniske, filosofiske og naturvitenskaplige tekster. Denne separasjonspraksisen ble gjort i pedagogisk øyemed, for å gjøre det lettere å lære latin. Da det ble undervist i latinske tekster for studenter med blant annet gammelirsk og gammelengelsk som morsmål, som har en grammatikk og et vokabular som ligger langt vekk fra latin. Separasjonen av ordene gjorde det mulig å undervise mer effektivt.

Ifølge Saenger krevde avkodingen nå mindre kognitiv kapasitet, noe som gjorde det mulig å lese stille mer effektivt. Stillelesing gjorde det mulig for grupper av studenter å lese uforstyrret i samme rom. Dette gjorde det mulig for universitetsstudier å bli mer vidtrekkende, da studenter og lærere kunne sitte i samme rom å lese vidt forskjellige tekster. Praksisen med egne rom for bøker og lesing, biblioteker, ble vanlig i Benediktinerklosterene på 1200- og tidlig 1300-tallet (Tillotson, 2005).

Da stillelesing ble utbredt kunne man i teorien lese hva som helst uten at noen andre visste det. Det personlige engasjementet til Gud, manifestert i en liten bønnebok og i Tidebøker⁶, kunne foregå i stillhet, samtidig som kjetterske og pornografiske⁷ skrifter ble gjort mulig. Saenger trekker slutningen: "Isolated, private reading and prayer as the pathway to salvation, in turn, may have fostered insecurities about the worthiness of each individual's faith and devotion and stimulated zeal for religious reform" (Saenger, 1997, s. 276). Han foreslår altså at det er utbredelsen av stillelesingen som er igangsettende faktor for Reformasjonen.

Rundt 1300-tallet begynte aristokratiet å oppdage gleden ved skrift og bøker. Det ble laget salmebøker for personlig bruk, lest av den private kapellanen, så eieren kunne lese med ørene. Det ble også skrevet ned lokale verker, ofte romansehistorier. Disse ble laget med det samme sidedesignet som religiøse tekster, men teksten var ikke statisk. Historiene vokste og endret seg, og ble tilpasset av familiepolitiske grunner, slik det var vanlig i orale historier. Tekstene var ikke ment til å bli lært utenat, men utsmykning og design-elementer kan ha fungert på en lignende måte som for munkene, til hjelp i hukommelse og lesing. Mange av tekstene var på vers, som var vanlig for historier fra senmiddelalderen, det hjalp også i lesing og til hukommelse. Da det ikke var vanlig å eie en stor samling bøker, ble de nok etter hvert lært helt eller delvis utenat. Bøkene ble lest av sine eiere, også kvinner. Bøkene var store og verdifulle eiendeler, ikke beregnet for privatlesing. Det finnes anekdotiske bevis for at aristokratisk lesing i middelalderen var en sosial aktivitet. Historikere ser for seg at leseprosessen var et samarbeid, der alt foregikk høyt, med avbrytelser og kommentarer. I denne situasjonen betydde ikke lese-literacy nødvendigvis at man hadde skrive-literacy. Lesingen foregikk like mye med ørene som med øynene (Tillotson, 2005).

⁶ Tidebok: En bønnebok som inneholder den katolske kirkens tidebønner. Tidebøkene var rikt illustrert og var svært kostbare statusgjenstander. De var populære i middelalderen fra ca. 1200-tallet, men falt i popularitet etter at trykkpressen ble utbredt.

⁷ Etter hvert som bokomslag har blitt lettere gjenkjennelig, er det mindre privat hvilken bok man leser. Særlig med spesielt populære eller mye omtalte bøker. Det er for eksempel ikke mulig å lese *50 Shades of Gray* (2011) «hemmelig» offentlig i dag. Etter at Kindle og andre typer lesebrett har blitt mer utbredt, har det igjen blitt mer privat. Det er nå mulig å lese hva som helst, uten å bli avslørt av bokomslaget. Det rapporteres at erotisk litteratur har fått et oppsving i nettbokhandlene, trolig som følge av dette (Mandelid, 2008).

I senmiddelalderen spredte literacy seg lenger ned i de sosiale lagene. Kjøpmenn og byfolk trengte etter hvert lese- og skrive-evner for å være suksessfulle i et økende antall yrker. De skaffet seg bøker på forskjellige måter, ofte kopierte de teksten selv. Disse samlingene av, ofte urelaterte, tekster blir nå kalt *commonplace books* (Tillotson, 2005). Boktrykkerkunsten på 1400-tallet, gjorde det mulig å spre tekster billigere og raskere, men bøker var fremdeles kostbare gjenstander.

Stillelesingen ble vanligere. For menn hang nå lese- og skrive-literacy sammen, mens det for kvinner fremdeles var vanlig å ikke kunne skrive. Det ble ofte skrevet på det lokale språket. Tekster kom i mange forskjellige dialekter, derfor varierte grammatikk, stavemåte og tegnsetting. Det var ikke fastsatt noe grammatikk for skriftspråket. Det var heller ikke regulært eller fonetisk. Selv i en og samme tekst kunne stavemåten forandre seg på et enkelt ord. Lesing av denne type tekster var en treg prosess, også for erfarne lesere (Petrucci, 2011). Mest sannsynlig ble folk kjent med en type tekst, som de hadde daglig kontakt med. Det var et økende antall av bøker på lokale mål, men et individ hadde kun tilgang på et begrenset utvalg (Tillotson, 2005).

3.1.3 Viktoriansk tid

Literacy-raten økte raskt i Europa etter hvert som trykkekunsten ble utbredt. Fra ca 10% på midten av 1400-tallet, til omvlag 50% på 1800-tallet (Max, 2015). I 1739 fikk Norge sin første lov om allmueskole. Høytlesing for familie og venner var fremdeles vanlig.

Matthew Rubery skrev en artikkel, i 2008, hvor han undersøker fellestrekk ved lesepraksisen i viktoriansk England og lydbøker. Han sier at utviklingen av lydbokteknologien har gitt oss en mulighet til å reflektere over hvordan våre holdninger til det å lese høyt, har utviklet seg siden 1800-tallet (Rubery, 2008, s. 59). Videre sier han at stillelesing var en viktig del av livet i det nittende århundre, i England, men å vektlegge denne ene lesepraksisen på bekostning av den orale og performative lesingen, vil være å sette vår egen oppfatning av hva lesing bør være, i en ufortjent høy posisjon.

Det finnes ifølge Rubery, en mengde anekdotiske bevis som utfordrer dette. Charles Dickens er et eksempel på en forfatter som tjente gode penger med nesten 500 offentlige opplesninger av sine egne fortellinger (Rubery, 2008, s. 58). I en moderne reklame for en lydbokversjon av Dickens Oliver Twist brukte forlaget teksten “Hear Dickens’ gift for social commentary in this classic story” (Rubery, 2015, s. 59). Frasen «Hear Dickens’ gift» spiller på lydbokmediets egenhet, å høre historien bli lest høyt, i tillegg til den latent lydige kvaliteten av

det litterære verket som er designet like mye for øret som for øyet. Også i litteraturen er det eksempler på oral lesepraksis. For eksempel Dickens karakter Mr. Sloppy, som kan «do the police in different voices' when reading aloud from the newspaper» (Rubery, 2008, s. 60). At en av Dickens karakterer leser avisa med forskjellige stemmer, kan si oss at det også i det daglige var et performativt element i høytlesningene. Det er også kjente eksempler på privat høytlesning, også andre steder og tider. Camilla Collett skriver i dagboken sin om hvordan Welhaven trollbandt henne med stemmen sin, da han leste høyt. Også i romanen *Gone with the wind* av Margaret Mitchell (1936), satt til den amerikanske borgerkrigen, er det eksempler på høytlesning. Melanie Hamilton leser høyt for de andre damene, for å prøve å skape en hverdagslig stemning i en spent situasjon. Rubery nevner en anekdote fra forfatteren Henry James sin barndom. Hvor Henry gjemte seg under bordet for å høre et søskenbarn lese *David Copperfield*, frem til han avslørte seg med et snufs ved en skummel scene (Rubery, 2008, s. 60). I disse tre tilfellene er det de voksne som har samlet seg rundt høytlesningen. Det samme er tilfellet i anekdoten om den illiterate vaskehjelpen som gikk på månedlige lesninger av *Dombey and Son*, som ble utgitt i føljetong, på en lokal tobakksforretning (Rubery, 2008, s. 60).

Ifølge Rubery, hadde mange romaner på denne tiden et lyttende publikum. «There was a vast readership that would have *heard* rather than *read* these narratives» (Rubery, 2008, s. 60) Dette kan være med på å forklare hvorfor viktorianske forfattere foretrakk elementer som melodramatikk, sentimentalitet eller episodisk struktur. En liknende sammenheng mellom innhold og form, kan det hende finnes i filmmediet etter utbredelsen av 3D-teknologi. Filmer som skal produseres i 3D, blir, kan hende, filmet med denne resepsjonsmodusen i tankene, noe som kan påvirker hvilke filmtekniske grep som blir brukt i utforming av scener og kameravinkler. Det performative elementet ved denne type litteratur kan også, ifølge Rubery, belyse temaer som sensureringer, mot en tematikk som ble ansett for å ikke være familievennlig (Rubery, 2008, s. 68). Rubery spekulerer rundt en viss selvsensurering fra forfatteren sin side, så verket ikke skulle ekskluderes fra den sosiale litterecy eventen.

I viktoriansk litteratur blir personene ofte karakterisert gjennom språket. Rubery påpeker at det språket de forskjellige karakterene bruker er knyttet til deres sosiale status. På samme måte som ansiktsuttrykk, gester og kledning, er semantikken, idiomer og syntaks med på å fortelle oss det vi trenger å vite om karakterene (Rubery, 2008, s. 74). Han påstår videre at kun gjennom vokalisering av disse uttrykkene gjennom artikulert lesing, er vi sikret å verdsette hvor sentral stemmen er som en kilde til mening i den viktorianske roman. Jeg mener Rubery er inne på noe her. Som jeg tidligere har nevnt, er en av fordelene med lydbøker at man har en

innleser som kan vokalisere ulike former for dialekt og tale, som kan være mindre tilgjengelig for en gjennomsnittlig leser. Dette kan gi lytteleseren et fortrinn i mengden tilgjengelig informasjon for tolkningen av tekst, i forhold til en gjennomsnittlig leser. Det hadde vært interessant å se om den økende populariteten av lydbokmediet kan bringe tilbake noen av de litterære virkemidlene fra den viktorianske litteraturen.

Lesing i det nittende århundre innebar sosialt samvær i høytlesningen. Høytlesning var en av de få felles fritidsaktivitetene tilgjengelig i det viktorianske hjemmet. I motsetning til dagens auditive lesepraksis var den viktorianske lesingen bundet til tid og sted. I tillegg til å også finne sted i teater- og konserthaller, leste man i hjemmene. I sine offentlige høytlesninger prøvde Dickens å skape en stemning av denne intime høytlesingen fra hjemmet. «Like a group of friends, listening to a tale told by a winter fire' to see the appeal of this illusory continuity” (Rubery, 2008, s. 71). Av dette sitatet kan vi anta at denne situasjonen var kjent for de fleste i publikum. Den andre forskjellen Rubery snakker om, er at i motsetning til lydboken, var høytlesning fastsatt i tid. Den trengte forberedelse og koordinasjon mellom oppleser og lyttere. Lesingen krevde også konsentrasjon fra en gruppe mennesker samtidig. Det tredje Rubery peker på har å gjøre med stemmen. Som han sier er det kanskje mest naturlig å forvente at en ansikt-til-ansikt interaksjon, slik man har men en høytlesning, er mer intim enn den ansiktsløse stemmen i en lydbok eller radio. Men ifølge Rubery, opplever han at det er det motsatte som er sant. «For me, the sensation of listening to someone else's voice whispered directly into my ear can be far more intimate than any number of public readings could ever hope to be” (Rubery, 2008, s. 71). Dickens prøvde også å appellere til denne intimiteten i sine opplesninger. “As close to it as I am now to you, and I am standing in the spirit at your elbow” (Dickens, 2009, s. 20). Dette sitatet er hentet fra *A Christmas Carol*, som ble fremført under en rekke offentlige høytlesninger. Selv om det var et stort publikum, adresserte Dickens seg til hver og en som individ, kanskje i et forsøk på å skape en mer intim lytteopplevelse.

Jeg har nå forsøkt å vise en kontinuitet i oral literacy som har gått parallelt med utviklingen av den visuelle literacyen. Jeg vil videre skifte fokus til å se på hvordan lydboken har vokst frem, både på de tekniske og de samfunnsmessige sidene, fra viktoriansk England til i dag.

3.2 Lydbokens historiske utvikling

I 1877 gjorde Thomas Edison opptak av noe vi, med en porsjon godvilje, kan kalle den første lydboken. Han leste inn barnerimet «Mary had a little lamb», på sin nye oppfinnelse, fonografen (Burkey, 2013, s. 2; Rubery, 2011). Fonografen var den første maskinen som var i stand til å reproducere menneskestemmen (Rubery, 2011, s. 1). Den første modellen brukte en nål til å risse inn et spor i en spole av tynn tinnfolie. Lydkvaliteten var selvfølgelig ikke god, men Edison hadde mange ideer til hvordan denne teknologien kunne brukes. I 1878, skrev han artikkelen «The Phonograph and Its Future», i *North American Review*, hvor han foreslo en rekke bruksområder. For eksempel diktering av brev, transkribering av telefonsamtaler, i retten, i undervisning, mekaniske leketøy og alarmklokker, for å nevne noen. Edison la også vekt på at hans nye oppfinnelse kunne brukes til veldedige formål, for eksempel innspilte bøker for svaksynte eller andre med lesevansker (Rubery, 2008, s. 62). Denne maskinen kunne «speak to blind people without effort on their part» (Edison sitert etter Rubery, 2011, s. 3).

Edison forbedret fonografen flere ganger. Blant annet byttet han ut tinnfolien med en vokssylinder, noe som forbedret lydkvaliteten. Hovedproblemet var, imidlertid, at kapasiteten var for dårlig. Hver sylinder hadde en lagringskapasitet på fire minutter, noe som gjorde dem uegnet for lengre verker. Grammofonen tok etter hvert over, med en lagringskapasitet på ca. 20 minutter. Det ble mulig å spille inn fullstendige tekster. I Storbritannia startet the Royal National Institute for the Blind (RNIB) prøveinnspilling av lydbøker på 1920-tallet. På 1930-tallet ble de første unabridged romanene spilt inn i USA, i samarbeid mellom American Foundation for the Blind (AFB) og Library of Congress Books for the Adult Blind Prosjekt (Rubery, 2011, s. 5). I begge landene var den tidlige produksjonene av lydbøker en respons på de mange soldatene som mistet synet under første verdenskrig. Velferd for de blinde ble aktualiser,

samfunnet følte et ansvar for de blindede veteranene. For eksempel hadde St. Dunstan's, en veldedig organisasjon for rehabiliteringen av blinde veteraner, en kampanje for å minne om



Figur 3.3 *Blinded For You* - Illustrert postkort solgt til inntekt for St. Dunstan's veldedig organisasjon

dette (se figur 3.3). Det ble også utviklet en spesiell lydbokmaskin produsert av Decca Radio & Television. Det var en platespiller med permanent nål, så blinde kunne bruke den uten assistanse. En av modellene hadde alternativ for høretelefoner, for å sikre mulighet til å lese usjenert. I tillegg var det mulig å justere avspillingsfarten, så den kunne brukes til både det amerikanske og britiske plate-formatet (Rubery, 2016).

RNIB ga ut sine første lydbokinnspillinger november 1935. Titlene som ble valgt var Agatha Christies *The Murder of Rogers Ackroyd* og *Typhoon* av Joseph Conrad. Etter hvert som lydbibliotekene i de forskjellige landene vokste, samarbeidet RNIB og AFB om forundersøkelse og titler for å unngå duplikasjon (Rubery, 2008, s. 62). Et lignende samarbeid finnes også mellom aktørene på det norske markedet. I tillegg har Norsk lyd- og blindeskriftsbibliotek (NLB) et samarbeid med RNIB. Det er nærmere 2000 titler produsert av RNIB tilgjengelig i NLB sin database (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2016a).

3.2.1 Radioteater

Rubery mener radioen er en mellomting mellom den viktorianske høytlesningen og den moderne lydboken. Restriksjonen i rom er fjernet, men tiden fremdeles var fastsatt (frem til i dag). «The radio has been of profound importance over the last century in sustaining a listening culture» (Rubery, 2008, s. 71). Som sitatet viser mener Rubery at radioen har opprettholdt kulturen for auditiv litteratur. Jeg vil nå se litt nærmere på hvordan litteratur gjennom radio kan ha bidratt til populariseringen av lydbøker.

Litteratur via øre ble først vanlig på radioen. I Storbritannia begynte praksisen med resitasjon og dramatisering av klassisk/kanonisert litteratur for radio i starten av 1920-årene. Praksisen med å velge klassisk litteratur henger sammen med British Broadcasting Corporation (BBC) sitt mandat: å instruere i tillegg til å underholde. Richard Hughes sitt hørespill *Danger*, først sendt i Storbritannia i 1924, ble skrevet spesielt for radio, og regnes som det første egentlige hørespillet (Rubery, 2011, s. 6).

På grunn av forskjellige vilkår i det kommersielle markedet, var ikke adaptasjon av klassisk litteratur like vanlig i USA. Radioadaptasjoner var likevel populære på 1930- og 1940-tallet, før konkurransen fra TV (Rubery, 2011, s. 7). Et kjent eksempel fra tidlig radioteater i USA er Orson Welles radiodramatisering av H. G. Wells sin science fiction-roman *War of the Worlds* (1898), som handler om en invasjon fra Mars. Welles valgte å legge opp adaptasjonen som en nyhetssending. Da den først gikk på lufta, i 1938, ble det panikk blant tusenvis av lyttere som ikke var klar over at de lyttet til et hørespill (Larsen, 2011).

Det første hørespillet på norsk radio ble sendt i 1925, i barnetimen (NRK). Barnetimen har siden den gang vært en viktig formidler av hørespill. Barnetimen på lørdag ettermiddag har vært en sentral institusjon med ukentlige forestillinger i over 50 år. I 1990 ble barnehørespillene lagt inn under Radioteateret. Det ble i stigende grad lagt vekt på kortere, radiotilpassede, ofte originalproduserte hørespill (Larsen, 2011).

Det første hørespillet for voksne var oversatt fra engelsk, og ble sendt i 1926. I 1927 kom det første norske hørespillet, *Hvem har telefonert?* skrevet av Per M. Jespersen. Radioteateret ble opprettet samme år. Da det ikke var stor interesse for å skrive hørespill blant forfattere i mellomkrigstiden, ble det for det meste sendt klassisk scenedramatikk tilrettelagt for radio. Etter andre verdenskrig opplevde hørespillet en økende popularitet, særlig med underholdningsserier som Dickie Dick Dicksens og Paul Temple i 1950-årene. Disse banet vei for flere populære krim-serier, både adaptert fra romanserier og nyskrevne for radio. Også mer seriøs radiodramatikk ble skrevet, av etablerte forfattere som Tarjei Vesaas, og Inger Hagerup (Larsen, 2011).

Parallelt med det økende salget av lydbøker på CD, fikk radioteateret i 1990-årene en ny kanal for distribusjon av hørespill. Radioteateret har siden 1997 samarbeidet med Lydbokforlaget om å gi ut NRK-produserte hørespill og opplesninger, først på CD, nå ofte som Mp3-fil (Lydbokforlaget, 2015).

Radioteater har hatt en sterkere stilling i samfunnet, i forhold til lydboken. Det kan ha sammenheng med at radioteater blir sett på som et alternativ til teater, eller som et mer kulturelt og høyverdige alternativ til TV. Lydbøker har derimot fått en nedvurdert stilling som en dårligere versjon av å lese. Som jeg har nevnt tidligere blir lydboken beskyldt for å være en passiv aktivitet som kreve mindre konsentrasjon. Noe av dette stigmaet kan kanskje attribueres til lydbokens start som hjelpemiddel til de syns- og lesehemmede. Men jeg tror likevel, som Rubery, at litteratur via radio har opprettholdt lytte-kulturen i Norge.

3.3 Lydbokens teknologiske utvikling

Som nevnt ovenfor var det ikke stor nok kapasitet til å spille inn hele romaner på Edison sin maskin. Lagringskapasitet var også en utfordring med de første platene til grammofon, som hadde kapasitet til ca. 12 minutter lyd. Disse platene, populært kalt «steinkaker», ble laget av et tungt og sprøtt materiale, kalt skjellakk (Evensen, 2013, s. 3). Disse gikk lett i stykker, det er derfor ikke mange originale skjellakkplater å oppdrive i dag (Rubery, 2016). Etter hvert ble grammofonplater laget i vinyl. I 1948 kom en ny type plate, Long Playing (LP), som hadde en lagringskapasitet på ca. 25 minutter per side (Rubery, 2014a, s. 7). Det var først nå det var praktisk mulig å spille inn en full roman. Kommersiell lydbokproduksjon startet. Caedmon Records var en av de første selskapene på markedet, med sin første publisering i 1952. Tilgjengeligheten økte med den teknologiske utviklingen. De tidlige produksjonene viste at det potensielle markedet strakk seg langt utenfor de med syn- og lesehemming (Rubery, 2011, s. 8).

Da kassetten kom på 70-tallet, etablerte den seg raskt som det foretrukne mediet, på grunn av sin lagringskapasitet og brukervennlighet. En kassetten holder ca. 45 minutter på hver side. Biler med innebygde kassettspillere ble mer og mer vanlig, noe som åpnet opp for en helt ny markedsgruppe: bilpendlere. Det kommersielle markedet i USA tok, ifølge Calapinto, av tidlig på 80-tallet, mye som følge av dette. Det var vanligere at man bosatte seg i utkanten av byen, og kunne dermed ha lang vei til jobben i sentrum.

CD-plater, compact disk, utviklet av Sony og Philips, på 1980-tallet, tok etter hvert over for kassetten. CD-plate har lenge vært det dominerende formatet for utgivelser av lydbøker. I 2002 ble de første lydbøkene tilgjengelige for nedlasting via internett, i Mp3 format (Rubery, 2011, s. 8). I dag blir lytting via smarttelefon og applikasjoner stadig viktigere. Applikasjonene lar lesere kjøpe og laste ned lydboken direkte til en avspillingsplattform på mobiltelefonen. De fleste applikasjoner kommer med mulighet for bokmerking, kort intervallspoling frem og tilbake, i tillegg til at den 'husker' hvor langt man har kommet. Det gir mulighet for både notering og å lese passasjer på nytt, og å lytte hvor og når som helst.

Den teknologiske utviklingen, har gjort det mulig for lydboken å nå den markedsuttrekningen den har i dag, gjennom økt tilgjengelighet og brukervennlighet. For å ta et ekstremt eksempel som Tolstojs *War and Peace* (1869), trengs det 119 LP-plater, 45 kassetter eller 50 CD-plater, til å lagre hele lydbokinnspillingen. Ifølge Rubery er «[t]he inconvenience of these productions should make it clear why audiobooks have remained a niche interest until

the arrival of digital audio made it possible to download virtual recordings» (Rubery, 2008, s. 63). Men nå som man kan laste boken ned på Mp3-fil eller direkte til en avspillings-applikasjon på smart-telefon, gir denne brukervennligheten en helt ny markedssituasjon. Det kan se ut som om Edisons optimisme ovenfor lydbokens potensial kan komme tilbake, men en nøkkelfaktor på vei mot dette må være en endring i holdning. Lydboken må anerkjennes som et distinkt medium, heller enn en dårlig kopi av den trykte boken.

3.4 Lydbokens utvikling i Norge

Også i Norge startet lydboken som et hjelpemiddel for personer med synshemming, som et tilbud til dem som også hadde vansker med å lese blindeskrift. I 1987 ble Lydbokforlaget AS, den første kommersielle produsenten av lydbøker, startet. Siden den gang har lydbokmarkedet strukket seg langt utover de med lesevansker, og er i dag det raskest voksende formatet på det norske bokmarkedet. Cappelen Damm er den tredje store aktøren på det norske markedet, de har i de siste årene hatt stor suksess med strømmetjenesten *Storytell*.

3.4.1 Norsk Lyd og Blindeskriftsbibliotek

NLB er en statlig virksomhet, underlagt Kulturdepartementet. Deres visjon lyder «Et samfunn der utgivelser er tilgjengelige for mennesker som på grunn av en funksjonsnedsettelse har vansker med å lese trykk» (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2015b). I Norge ble blindeskriftsbiblioteket startet i Bergen i 1910, eid av Vestlandsk Blindeforbund. Det ble opprettet liknende biblioteker i Oslo (1913) og Trondheim (1916). Ansvar for bibliotekstilbud for syns- og lesehemmede ble overført til staten ved Kultur- og kirkedepartementet i 1989, og Norsk lyd- og blindeskriftsbibliotek (NLB) ble opprettet. I dag er NLB åpent for alle som har problemer med å lese vanlige bøker, uansett årsak (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2015a). Biblioteket er som sagt underlagt Kulturdepartementet, og skal forvalte de oppgavene ovenfor lesehemmede som departementet til enhver tid pålegger institusjonen. En av hovedoppgavene er at de skal «skaffa fram og halde ved like eit variert tilbud av litteratur i blindeskrift og lydbøker» og «gjere materialet tilgjengeleg for brukargruppene» (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2016d). Det er gratis å være låntaker hos NLB, men det trengs en

bekreftelse om behov fra en fagperson. NLB skiller også mellom *lånerett* og *produksjonsrett*. En med *lånerett* har tilgang på alle titler i NLB sin database. Blinde og svaksynte studenter har krav på alt pensum på lydbok, og har derfor *produksjonsrett* (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2016b).

De første norske lydbøkene ble spilt inn på spolebånd i 1955, før de gikk over til kassett i 1972. I 2003 startet omleggingen til CD-plater og DAISY-teknologi⁸. Fra 2006 ble alle lydbøker lånt ut i DAISY-format. NLB introduserte, i 2008, en selvbetjent utlånsløsning med «MappaMi». Dette er en nettløsning der låntakere logger seg inn, for å bestille bøker på CD-plate eller punktskrift. I 2011 ble dette tilbudet utvidet med strømme- og nedlastingsfunksjon. I 2013 kom enda en utvidelse av «MappaMi» med applikasjonen «Lydhør», som gjør det mulig å lytte direkte fra smarttelefon eller nettbrett (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2015a).

3.4.2 Lydbokforlaget AS

Lydbokforlaget AS er Norges største kommersielle produsent av lydbøker, med en markedsandel på om lag 70%.⁹ Det er også Norges eldste spesialiserte lydbokforlag, stiftet i Melhus i 1987. Pedagogen og gründeren Herborg Hongset var med på å stifte forlaget. Hensikten var å hjelpe de lesesvake. Forlaget Aschehoug kom inn som deleier i 1991, og i 1994 kom Gyldendal Norske forlag. Fra 2003 til 2008 var også Damm med som eier og samarbeidspartner, til de fusjonerte med Cappelen. Etter at stiftelsesgruppen solgte seg ut i 2013/2014, ble Aschehoug og Gyldendal stående alene som eiere, med 50% hver, og hovedkontoret ble flyttet til Oslo. I dag regner Lydbokforlaget seg som en mellomstor bedrift, i vekst. Omsetningen ligger på mer enn 45 millioner i året.¹⁰ Det 14 ansatte, Ann-Kristin Vasseljen er forlagssjef (Bok365, 2015b).

Lydbokforlaget ønsker å ha en profil som et «breddeforlag». De er også kjent for høy kvalitet, men produksjon er kostbart. Riktig balanse av det kulturelle og kommersielle er viktig, med aktuelle, gode titler til både voksne, ungdom og barn. Hovedvekten ligger primært innen skjønn- og generell litteratur. Titlene kommer fra Aschehoug og Gyldendal, men også fra en rekke mindre forlag. I de første årene hadde de også en bred utgivelse av lærebøker, rettet mot

⁸ *Digitalt tilpasset informasjon-system* eller DAISY (Digital Accessible Information SYstem) er en internasjonal standard for digitale lydbøker. Som har som formål å gjøre trykt tekst tilgjengelig på en mest mulig brukervennlig måte for mennesker med lesevansker, for eksempel synshemming og dysleksi. I DAISY struktureres tale, tekst og bilde på en måte som gjør det mulig å søke uten kronologi. I motsetning til lydbøker på kassett og kommersielle lydbøker er derfor egnet dette formatet også for navigasjon i oppslagsverk og andre typer bøker der det er nødvendig å være i stand til å «bla» raskt. NLB låner ut alle filer i DAISY-format.

⁹ Kilde: PowerPoint-presentasjon fra lydbokforlaget Presentasjon Fagskolen 2015

¹⁰ Kilde: PowerPoint-presentasjon fra lydbokforlaget Presentasjon Fagskolen 2015

elever med lesevansker, i tillegg til materiell for lesetrening og lettleste bøker med tilhørende lydbok. Produksjonen av lærebøker er nå overtatt av det statlige kompetansesenteret for synshemmede, Statped (Lydbokforlaget, 2015; Statped Statens Spesialpedagogiske Tjeneste, 2011).

I dag gir forlaget ut omtrent 100 nye produksjoner i året, hvor av 80-90% er adaptasjon av nyutgitte tekster. I CD-formatet blir disse solgt til fullpris av trykt bok, mens fil-formatet har ca. 25% avslag. Totalt har de ca. 2000 titler i salg, med en stor og bred *backlist*, eldre utgivelser, til pocket-pris. Disse står for rundt 40% av forlagets inntekt.¹¹ Lydbokforlaget står i en særstilling som både produsent og forhandler, og samarbeider tett med bokhandelkjedene og andre forhandlere. I likhet med det amerikanske markedet på 1980-tallet, opplever Lydbokforlaget at bilen er en populær arena for lyttelesing. De har derfor valgt å inngå et samarbeid med Narvesen og en del bensinstasjoner, for å kunne tilby lydbøker der folk lytter (Gjerstad, 2003).

Lydbokforlaget har vært aktive i å utvikle nye lydbokformater. I 2007 lanserte de Digibok, en Mp3-avspiller med ferdig opplastede lydbøker. Ifølge Lydbokforlagets nettside ble Digibok godt mottatt på markedet. I 2010 ble det lansert en videreutvikling av formatet, med Digispiller og Digikort. Digispilleren er også en Mp3-spiller, men har utskiftbare kort, der bøkene er lastet inn. På grunn av nedgang i salg av dette formatet ble Digispiller og Digikort utfaset i løpet av 2015. I 2013 ble det lansert en lydbokapplikasjon, *Lydbokappen*, for mobil og nettbrett, denne ble lansert i ny versjon i mai 2015. I juli 2015 var CD fremdeles hovedformatet med ca. 43%, men det er bare et spørsmål om tid før det blir forbigått av fil/ Lydbokappen. Salget av nedlastbare filer har økt fra 15% i 2013, til hele 39% i juli 2015.

Det kommersielle lydbokmarkedet er et marked i vekst, men selv med flere aktører på banen fortsetter Lydbokforlaget å øke sin markedsandel. De siste årene har de opplevd et godt salg og positive resultater. Men formatendring, økt konkurranse, i tillegg til nye salgskanaler gjør fremtiden mer usikker. Dette kan påvirke både deres profil og produksjonsform i fremtiden.¹²

3.4.3 Cappelen Damm

I motsetning til Aschehoug og Gyldendal har Cappelen Damm valgt å beholde lydbokproduksjonen sin som en integrert del av forlaget. Ifølge avdelingsleder Håkon Havik er

¹¹ Kilde: PowerPoint-presentasjon fra lydbokforlaget Presentasjon Fagskolen 2015

¹² Kilde: PowerPoint-presentasjon fra lydbokforlaget Presentasjon Fagskolen 2015

denne måten å ordne produksjonen på, vanligere i internasjonal sammenheng, Lydbokforlaget er i så måte unikt.¹³ Grunnen til at de har valgt dette, er at de vil dyrke sterke forlagsenheter, der alle rettigheter er samlet. Det betyr at forlagsarbeidet ligger i de forskjellige avdelingene. I tillegg har de en produksjonsavdeling for lydbøker, som tar seg av produksjonsprosessen. Utvalget av verk til produksjon skjer i et samarbeid mellom produksjonsavdelingen og de enkelte forlagene.

Da produksjonsavdelingen ble opprettet, ble Mari Bjørkeng rekruttert fra Lydbokforlaget til den nye stillingen som avdelingsleder. Cappelen ga ut sin første lydbok i 2004 (Dagens Næringsliv, 2004). I 2007 overtok Havik jobben som avdelingsleder. Damm var som sagt medeier av Lydbokforlaget fra 2004-2008. Før dette ga de ut noen barnebøker på kassett og CD, på 1990- og starten av 2000-tallet. Da de fusjonerte med Cappelen i 2008 ble det naturlig å samle forlagenes lydbokproduksjon, forteller Havik.

Fra 2005/06 til 2011 ga forlaget ut egne kataloger over lydbokutgivelser. Nå er også lydbokutgivelsene listet i de vanlige forlagskatalogene. Da lydbokproduksjonen i hovedsak ligger til de forskjellige forlagene, er også økonomien en integrert del. Det er derfor ikke lett å sammenligne økonomiske data, mellom forlagene. Havik sier imidlertid at årene 2011-2013 var de dårligste årene for lydbokmarkedet som helhet. Havik anslår at det var et fall fra ca. 330 millioner til ca. 100 millioner, på det totale lydbokmarkedet. Dette kan forklares med at lydbøker, i 2010-11, ble innlemmet i fastprisavtalen, som hadde innvirkning på bokhandlernes mulighet til å innlemme lydbøker i lokke-tilbud og lignende.

Lydbokforlaget har dominert på de fysiske distribusjonskanalene.¹⁴ Cappelen Damm har tradisjonelt hatt færre innkjøpsordninger for fysiske utgaver i bokhandler og bensinstasjoner. Derfor har de valgt å satse mye på det digitale. Over 75% av utgivelsene er kun tilgjengelig som digital fil. Cappelen Damm utviklet en applikasjon i samarbeid med WiMP, kalt *Ordflyt*, lansert i betaversjon i 2010. Men da WiMP skulle selges, og det var usikkerhet i selskapets fremtidsplaner, valgte Cappelen Damm å trekke seg ut av samarbeidet. De valgte heller å slå seg sammen med det svenske *Storytel*. Storytel er en abonnementsstjeneste hvor man har ubegrenset tilgang til en bokkatalog via en mobilapplikasjon eller fra datamaskin. Tjenesten har flere tusen titler på norsk, svensk og engelsk, bøker som inngår i fastprisavtalen er ikke tilgjengelig. I juni 2015 hadde de passert 10.000 abonnenter, i mai 2016 har dette tallet økt til 25.000.¹⁵ Noe som gir en årsomsetning på nærmere 51 millioner kroner. I utgangspunktet

¹³ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 27.10.2015

¹⁴ Kilde: Samtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 15.10.15

¹⁵ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen. 03.05.16

var Storytel tenkt som en strømmetjeneste for e-bok og lydbok, men da lyd står for 95% av konsumet, blir tjenesten nå primært markedsført som en lydboktjeneste, sier Havik (Bok365, 2015a).

Som jeg har vist, kan vi, selv om dagens vestlige lesepraksis i stor grad er stille og privat, regne med en kontinuitet i auditiv lesepraksis, fra skriften ble oppfunnet og frem til i dag. I tillegg har det vært en enorm utvikling i både den teknologiske utviklingen, og utviklingen av markedet, når det gjelder lydbøker. Jeg vil videre konsentrere meg om den adaptive og produksjonsmessige siden ved overgangen fra trykt bok til lydbok.

4. Teori

I dette kapittelet vil jeg gå igjennom de hovedteoriene jeg har bygget min oppgave på. Først vil jeg se på Peter Kivy sin teori på lesing. Hvor han argumenterer for at all lesing, også stillelesing er en form for performance (se kap. 4.1). Deretter vil jeg se på utviklingen innenfor tekstanalyse, og da spesielt på den leserorienterte litteraturtilnærmingen innen resepsjons-teorien (se kap. 4.2). Til sist vil jeg se hvordan eksisterende adaptasjonsteorier kan brukes til å si noe om adaptasjonsprosessen fra bok til lydbok (se kap. 4.3).

4.1 Lesing som performance

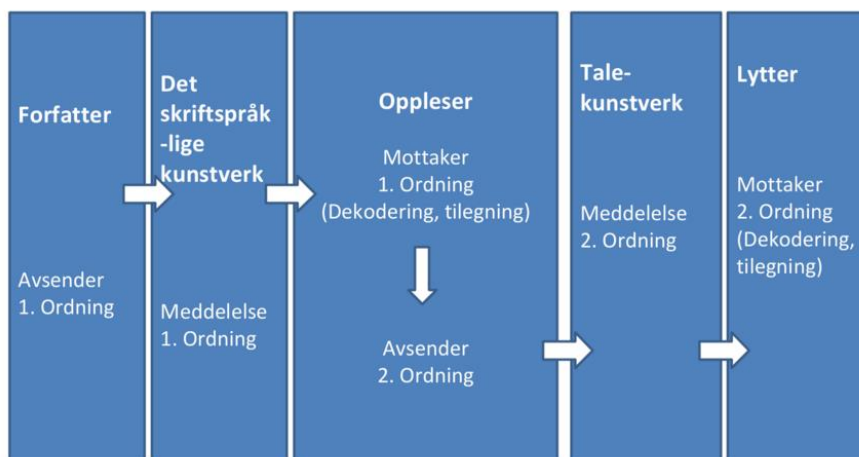
Rubery foreslår i *Play it again Sam Weller* at den mest fruktbare måten å se høytlesninger på er som tolkninger eller en ny versjon av den originale skrevne teksten (Rubery, 2008, s. 73). Peter Kivy, professor i filosofi og kunstestetikk, ved Rutgers University, la i 2006 frem en påstand om at lesing, også stille, er en form for performance art.¹⁶ I essayet, *The performance of reading an essay in the philosophy of literature* argumenterer han for dette synet. I argumentasjonen trekker Kivy flere analogier mellom lesing av skrift og lesing av noteark. “We hear stories in the head, the way Beethoven [...] heard musical performances in the head” (Kivy, 2006, s. 63). Jeg velger å presentere Kivy sin teori, da den gir en interessant vinkel å se lesing av lydbøker fra.

Kivy starter sin argumentasjon med å etablere to hovedkategorier av kunst, *autografisk* og *allografisk* kunst. Begrepene ble først etablert av Nelson Goodman. Et autografisk kunstverk er et enkelt identifiserbart fysisk objekt, lokalisert både i tid- og rom. Skulpturer og malerier er eksempler på dette. Det finnes bare ett *ekte* «Mona Lisa», men mange kopier. I kontrast er musikk, i det minste i den vestlige moderne æra, et eksempel på allografisk kunst. Musikkstykker kan ikke identifiseres som enkelt gjenkjennelig fysiske gjenstander. Det kan for eksempel finnes mange versjoner av «Beethovens femte symfoni». Den er heller ikke bundet i tids- og stedsdimensjonen, på samme måte som «Mona Lisa». Symfonien kan spilles i Stavanger og Strasbourg på samme tid, uten at en av dem er mer eller mindre «ekte» enn den

¹⁶ Performance art: Utøvende kunst. Jeg kommer til å bruke begrepet performance art da det er et etablert begrep i Norge.

andre. Allografisk kunst kan heller ikke ødelegges på samme måte som autografisk. Om noen brenner «Mona Lisa» er det borte for alltid, men om noen brenner notearket til en av Beethovens symfonier blir ikke symfonien ødelagt. Goodman beskrev musikkstykket (allografisk kunst) som en *gruppe realiseringer som underkaster seg noteanvisningene*. «Every performance of a musical work is a score compliant – that is to say, fulfills the conditions the score lays down for being a performance of *that* work – and the musical work simply *is* the sum total of all its performances, past, present, and to come” (Goodman etter Kivy, 2006, s. 2). Ifølge Goodman er altså et musikkstykke summen av alle performance som føyer seg etter noteanvisningene. Validiteten av dette er selvfølgelig mulig å diskutere, men for argumentasjonens skyld vil jeg her gå ut ifra at det er rett.

Ifølge denne definisjonen må litteratur nødvendigvis sorteres inn under allografisk kunst. I likhet med musikkstykker kan ikke en roman identifiseres som en enkelt gjenkjennelig fysisk gjenstand. Den kan heller ikke ødelegges på samme måte som et maleri.¹⁷ Kivy argumenterer for at alle kopier av en roman, er som kopier av notearket. Det er altså ikke den fysiske boken som er selve kunstverket, men gruppen realiseringer av skriften. Dette har jeg allerede vært inne på i diskusjonen rundt tekstbegrepet (jf. kap. 1.2.2). Sagt med Goodmans sin formulering er selve romanen *summen* av alle lesningene som følger de betingelsene



Figur 4.1 Modell over lydbokens estetiske kommunikasjon

boken/skriften legger frem. Det er dette jeg legger i begrepet *tekst*. Med muligheten til å lagre og lytte til en lesning, igjen og igjen, blir lydboken både en lesing av verket og et nytt verk i seg selv. Som illustrert ved figur 4.1, er forfatteren avsender av første ordning. Mens innleser fungerer både som mottaker av teksten, som dekode og tilegner seg teksten, og som avsender av andre ordning. Lytteleseren er mottaker av andre ordning, og må dekode og tilegne seg den talte teksten.

¹⁷ I romanen *Farenheight 451* (1953), blir alle bøker brent, men teksten bevares i en gruppe mennesker som lærer dem utenat.

Vi kan også analysere forholdet mellom verk og performance med utgangspunkt i Platons idélære, som går ut på at alt fysisk er en kopi av en universal eller idé. For eksempel er alle hester manifestasjoner av idéen hest. I forhold til kunst kan selve verket kalles en *universal*, mens det fysiske uttrykket, performansen, kan kalles en *manifestasjon*. Om vi igjen bruker Beethovens symfoni som eksempel, er symfonien en universal, mens fremføringer er manifestasjoner av denne universalen. Notearket er, ikke en manifestasjon av verket, men en representasjon. Representasjon av et verk er, her, en nedtegnelse av hvilke noter som må spilles for at det skal bli en manifestasjon av verket. Notearket er derfor ikke kunstverket.

På samme måte er, ifølge Kivy, kopien av en gitt bok, la oss si *Lolita*, ikke en manifestasjon av universalen *Lolita*, men en representasjon av denne. «The literary text, he maintains, is not a token[universal] of the literary work but, like the musical score, a character in a notation for generating instances of the work» (Davies, 2008). Med dette som bakgrunn legger Kivy frem en påstand om at manifestasjonen av universalen *Lolita*, er *lesningen* av den. Min lesning er en manifestasjon og din er en annen, om jeg leser den to ganger, er det to forskjellige manifestasjoner av samme type.

I sin videre argumentasjon for denne påstanden peker han på at fokuset på stillelesing som eneste «sosialt aksepterte» lesepraksis er et relativt nytt fenomen, som presentert i forrige kapittel. Han er varsom med å tillegge den moderne lesepraksisen visse egenskaper, kun basert på at en historisk forløper hadde disse egenskapene, han vil likevel trekke en analogi mellom historisk og moderne lesepraksis (Kivy, 2006, s. 6). Kivy tar opp rapsoden Ion, som en av Platons dialoger er oppkalt etter. I denne dialogen samtaler Sokrates og Ion om poesi og rapsodens rolle. Det som er spesielt med Ion, er at han kun var god til å fremføre tekster av dikteren Homer, og ikke bare var han god til å fremføre Homers tekster, han var også god til å snakke *om* Homer. Sokrates sier at «no man can be a rhapsode who does not understand the meaning of the poet. For the rhapsode ought to interpret the mind of the poet to his hearers, but how can he interpret him unless he knows what he means?» (Sokrates etter Platon, etter Kivy, 2006, s. 9). Kivy poengterer at det ikke er noe rart ved denne uttalelsen, og at han regner med at alle er enige i at man ikke kan gi en *god* performance av en tekst om han ikke forstår hva forfatteren snakker om. Slik jeg tolker det, sier Sokrates at det er rapsodiens jobb å tolke verket for tilhørerne *gjennom* sin performance. Dette er et av de aspektene lydbøker er kritisert for i dag (jf. kap 2.6). Charles Bernstein mente at poetens lesing av sine egne dikt, det han kalte *audiotekst*, burde tillegges like stor vekt som andre tekstuelle uttrykk. Det ble også skrevet om Dickens, av den samtidig journalisten John Hollingshead, at hans lesning var en løpende kritisk kommentar til hans eget arbeid. Ion tar derimot dette til å bety at han er god til å snakke *om*

Homer. Kivy spekulerer på grunnlag av dette i om Ion ikke bare resiterer Homer sine episke dikt på en slik måte som får frem hans tolkning av dem, men at han underveis har løpende kommentarer til hva de forskjellige aspekter ved poesien kan bety.

En stilleleser praktiserer, ifølge Kivy, en indre «Ion», som ekspressivt imiterer historiefortelleren, samtidig som hen kritiserer og kommenterer historien (Davies, 2008, s. 89). Det vil si at leseren har en indre stemme som både leser teksten, og kommenterer og analyserer underveis i lesingen. Kivy mener at å lese for seg selv er å ha en performance for seg selv. Han forteller at når han leser høyt for seg selv, kommer det naturlig å lese *med følelse*. Han har en performance for seg selv. Han sier at det som er vanskelig og unaturlig, er å lese *uten følelse*. Om dette trekker han en bred generalisering, om at slik er det nok for alle, og om det er slik for oss i dag, som lever i en stillelesende kultur, hvor mye sterkere er ikke denne tilbøyeligheten hos dem som levde i en muntlig litteraturkultur (Kivy, 2006, s. 12). «I suggest that he could not have avoided, nor would he have wanted to avoid, an expressive reading in which what we would hear, and what he would hear, and what he heard, was, if you like a minimal performance, but a real performance for all of that” (Kivy, 2006, s. 12). Kivy trekker om dette en analogi til en amatør pianist som spiller et stykke av Beethoven for seg selv. En del av gleden ved dette kommer, ifølge Kivy, fra selve spillingen, men han argumenterer for at pianisten også får gleden av å *høre* stykket. Hen holder altså en performance for seg selv. Han mener dette er en liknende situasjon den greske leseren befant seg i. Og kanskje var det like sjeldent at noen opplevde Homer ved å lese den for seg selv, som det å oppleve Beethoven ved å spille for seg selv er i dag. Da bøker og literacy har vært en relativt sjelden vare for majoriteten av menneskenes historie, mener Kivy at litteratur gjennom performance er den *normale* måten å oppleve den på (Kivy, 2006, s. 13).

Det virker, for Kivy, som om vi tenker på den litterære utviklingen gjennom historien som to parallelle utviklingslinjer, den ene med performance-litteratur (drama) og den andre med litteratur for stillelesing (episk diktning), men han presiserer at dette ikke er tilfelle. Det var kun én litterær utviklingslinje, den performative, frem til tidlig moderne periode. Hvor stillelesingen brøt ut som en egen form, med roman i sentrum. Problemet er hvordan vi skal forstå ontologien til den nye formen for kunst. Kivy mener det ikke nødvendigvis er et brudd i hvordan vi klassifiserer denne formen for kunst. Han regner stillelesingen for et neste logisk skritt, inn i en annerledes form for performance. En stille performance, men like fullt en performance (Kivy, 2006, s. 18).

For å forklare denne nye performansen ser Kivy tilbake på stillelesingens gjennombrudd. Kivy mener denne overgangen fra oral litteratur resepsjon til å lese stille for seg

selv, kan ha vært vanskelig for dem som var vant med det orale. Han setter dette så sammen med populariteten til brevromaner. Da brev var noe som vanligvis ble lest stille, kunne brevromanene gjøre overgangen til stillelesing mykere. Da brevene var fiksjonelle, foreslår han at når man leser en brevroman *spiller* man rollen av en person som leser et brev (Kivy, 2006, s. 20). Romanen *The perks of being a wallflower* (1999), av Stephen Chbosky, er bygget opp av en serie brev, hvor adressaten er ukjent, men blir beskrevet på en slik måte at leseren kan sette seg inn i rollen. Leserens «spiller» da, ifølge Kivy, rollen som adressaten. Kivy mener dette forholdet gjelder for all litteratur. Selv om forholdet mellom type og manifestasjon er mer problematisk i moderne romanlesing, er leseren fremdeles en performer, mener Kivy (Kivy, 2006, s. 21).

Som sagt hevder Kivy at stillelesing *kan* bli sett på som å ha en performance i hodet. «We impersonate the storyteller silently, as Ion does out loud» (Kivy, 2006, s. 59). Historiefortelleren vi personifiserer er den instansen som har ansvar for å konstruere historien. Enten det er den ekte forfatteren, eller en implisitt forfatter. I romaner med upersonlige tredjepersonsfortellere, personifiserer leseren forfatteren av historien. Mens i tekster hvor det er en førstepersonsforteller blir det mer komplisert. Her personifiserer leseren forfatteren, som igjen personifiserer fortelleren (jeg-personen). Og i tilfeller der slike tekster har direkte tale av andre karakterer enn fortelleren, må leseren, ifølge Ion-modellen, personifisere forfatteren, som personifiserer fortelleren, som personifiserer andre karakterer (Davies, 2008, s. 90). Dette virker for meg som en overdrevent komplisert måte å forklare fenomenet lesing, men la oss se hvordan denne lesingen påvirker oppfatningen av lyttelesing. I lydbøker med førstepersonsforteller lytter leseren til en innleser som imiterer forfatteren, som imiterer fortelleren, som eventuelt imiterer en karakter. I lyttelesing er det altså ikke flere ledd av imitasjon enn det er i lesing med avkoding av skrift, men imiteringen blir gjort av en profesjonell. Lydbøker har også mulighet til å fjerne et eller flere ledd, med forfatterinnleser. For eksempel i lydbokversjonen av *The fault in our stars* (2012), lest av John Green imiterer forfatter(innleseren) fortelleren, som imiterer andre karakterer. Vi har da kuttet ut et ledd i imitasjonsrekken. I forfatterleste biografier kuttet rekken ytterligere ned. For eksempel i *yes please*, av Amy Poehler, er innleser, forfatter og forteller den samme. Dette kan gi inntrykket av en mer direkte opplevelse av teksten.

David Davies, professor i filosofi ved McGill universitet, skrev i 2008 en anmeldelse av Kivys essay, hvor han stilte spørsmål ved noen av Kivys grunnleggende antagelser om lesing. Den viktigste av dem er forholdet mellom kunstens vesen og verdsettelse av kunst. Davies mener at det som gjør musikk og drama til performance art, er ikke bare det at publikum deltar på forestillinger av skuespill og musikalske verker, men at det kun er gjennom slike

forestillinger, at verket kan bli ordentlig verdsatt og evaluert. (Davies, 2008, s. 90). Han mener derfor at lesing kun kan sees som performance art om selve fremførelsen har avgjørende betydning for verdsettelsen og evalueringen av teksten, på lik linje med musikk og drama.

Only if the sort of “performance” that Kivy characterizes bears upon the appreciation of a work of literary fiction in a manner analogous to the way in which a performance (public or “in the head”) of a musical work bears upon *its* appreciation can our ability to “perform” a literary work “in the head” support the conclusion that literature is properly viewed as a performance art and reading as the related performing art. (Davies, 2008, s. 90)

Det grunnleggende er, ifølge Davies, om selve vokaliseringen av ytringene har avgjørende betydning for verdsettelsen og evalueringen av den, og om det er mulig å ‘vokalisere’ inne i hodet’ og om resultatet blir det samme som når man leser høyt. «It must be in virtue of how the utterances sound when voiced “in the head” that some appreciation-relevant fact about the literary work is made manifest to the receiver» (Davies, 2008, s. 90). Davies mener også at vokaliseringen må bidra til forståelse og verdsettelse, ikke bare i vokaliseringen av de imitative elementene, som direkte tale, men også i de narrative. Det finnes klart noen verker der dette er tilfellet. Jamfør Rubery sin beskrivelse av den viktorianske litteraturen (se kap. 3.1.3). Davies trekker frem humoristisk litteratur som eksempel. Hvor komikken kan være basert på hvordan et utsagn høres ut. Han mener likevel det er uklart hvordan den lydlige kvaliteten i de narrative elementene, vil bidra til verdsettelsen av teksten, bortsett fra «where the sound of the words itself contributes to the work’s appreciable properties —where literature performs certain more standardly poetic functions in virtue of the sounds of the text” (Davies, 2008, s. 91). Jeg mener det blir for generelt å avfeie Kivys påstand om at lesing *kan* regnes som performance, på bakgrunn av at det er vanskelig å se hvordan den lydlige kvaliteten av teksten bidrar til verdsettelse og evaluering av den, ‘bortsett fra der det er opplagt at den gjør nettopp dette’. En dårlig eller kjedelig opplesning, er likefullt performativ, om enn en dårlig performance. Så hvor skal grensen gå? Er en engasjert, men stille, performance, mer eller mindre avgjørende for verdsettelsen av verket, enn en kjedelig høytlesning?

«But is a particular kind of “sounding” “in the head” of the narrative of a literary fiction [...] a requirement for a proper appreciation of that fiction?» (Davies, 2008, s. 91). Jeg mener: ja, noen ganger. For eksempel tekster der rytme og ordvalg er med på å danne et bilde av hovedkarakteren. *Lolita* er nok en gang et godt eksempel. I den norske utgaven er det med et etterord av oversetteren som forklarer vanskeligheter med å oversette denne teksten.

Oversetteren skriver at «det meldte seg tallrike problemer der forfatteren bruker allitterasjoner, ordspill og rimerier inne i prosateksten» (Nabokov, 1959, s. 306). Ordspill og rimerier baserer seg på den lydlige kvaliteten av språket. Og krever derfor (ofte) en slags «høytlesning inne i hodet» for å komme til sin fulle rett.

Han sier også at er «et åpenbart stilistisk virkemiddel hos forfatteren å bruke lange innviklede perioder med innskudd og parenteser» (Nabokov, 1959, s. 306). Dette virkemidlet er med på å karakterisere, hovedkarakteren og fortelleren, Humbert Humbert, og oversetteren mente derfor at han ikke kunne oversette teksten til et norsk med enkle endefremme setninger. Rytmen i språket er av avgjørende betydning. Humbert Humbert har en muntlig fortellerstil, han skriver som man snakker, med innskytelse og forklaringer. Og motivasjonen for å skrive er å overbevise leseren (om sin relative uskyld). Uten en vokalisert (indre) stemme, tror jeg, Humbert blekner, og at hans budskap, om at han også (faktisk) er et menneske, vil blekne med ham. Teksten vil da miste noe av sin særegne evne til å trekke leseren med seg inn i empati og sympati for det avskyelige.¹⁸ Også andre tekster der språket har en muntlig stil, som *Vi sees i morgen* (2013) av Tore Renberg, kan være vanskelig å «få tak på» om man ikke har en vokalisert indre stemme. Davies kommenterer at «*these considerations seem much more peripheral to appreciation of the novel*» (Davies, 2008, s. 91). Men som jeg har spekulert i før, kan det hende at dette blir mer utbredt om lydbokmediet fortsetter å vokse.

Tolkningen av et musikkstykke ligger, ifølge Kivy, både bak og er manifestasjonen i performansen. Dette gjelder både for performance 'inne i hodet' i notelesing, og utad performance. Kivy sier også at en «reasonably sophisticated reader» konstruerer en tolkning av teksten underveis i lesingen som en måte å gi mening til historien som helhet. Davies mener vi kan snakke om gode og dårlige lesninger på bakgrunn av leserens tolkning, men at det er uklart hvordan dette kommer frem i vokaliseringen av teksten (Davies, 2008, s. 91). For meg virker det som om Davies ikke har tatt med i beregningen hvordan innholdet eller betydningen av en setning avhenger av intonasjon. 'Feil' intonasjon kan derfor føre til en dårligere tolkning av teksten som helhet. Om vi overfører dette til lydboken, hvor innleser er med å konstruere manifestasjonen, ved å gi setninger intonasjon, kan intonasjonen derfor være med på å styre eller begrense tolkningsmulighetene. Det kan også hende at den åpner teksten for leseren på en ny (og bedre) måte. Lytteleseren er uansett ikke passivt mottaker av mening, men er aktivt med å skape en mening/tolkning ut ifra manifestasjonen av teksten.

¹⁸ «Og jeg har lekt med mange pseudonymer på meg selv før jeg fant et som passet særlig godt. I mine notater har jeg «Otto Otto» og «Mesmer Mesmer» og «Lambert Lambert», men av en eller annen grunn synes jeg at det jeg har valgt uttrykker det avskyelige best» (Nabokov, 1959, s. 304).

Om Kivy har rett i at lesing kan sees som en form for performance, og at det er performansen som er manifestasjonen, kan fenomenet lyttelesing og stillelesing ligge tett opp mot hverandre, i visse type tekster. Om verdsettelsen av stillelesing avhenger av leserens evne til 'å lytte' til 'stemmen i hodet' som vokaliserer teksten, kan vi, som tidligere antatt se bort ifra avkodingen som eneste måte å tolke tekst, og verdsette lesing som aktivitet. Når man lytteleser en lydbok er det også tekstens vokalisering som er i fokus, men her er avkoding og vokalisering foretatt av en profesjonell (i samarbeid med en produsent). Er det mer valid å lytte til en amatør sin tolkning av et verk, mens å lytte til profesjonell tolkning er forstyrrende for verket? Om vi snakker om musikk er det ingen, tør jeg påstå, som vil mene at en amatørfremføring er mer valid, enn en profesjonell fremføring. Denne analogien kan vi også trekke opp mot forfatterinnlesere. «For, as readers of literary fictions, we rarely have a clear sense of how the author would have sounded the narrative of the story» (Davies, 2008, s. 91). En låt fremført av den originale regnes ofte som mer autentisk enn om den var fremført av en amatør. Med denne logikken kan forfatterinnleste lydbøker regnes for mer autentiske enn å lese en roman selv. Lydboken kan gi mulighet til å høre nøyaktig hvordan forfatteren hadde lest det. Det betyr ikke nødvendigvis at denne manifestasjonen er bedre. Også i musikkverdenen finnes det versjoner av låter som er bedre enn originalen.

Som Davies også påpeker «[...]nor does this ignorance present an obstacle to appreciation of the novel» (Davies, 2008, s. 91). Spørsmål om forfatterens intensjon er ikke nødvendigvis veldig interessant eller viktig. Det er leserens opplevelse av verket som betyr noe. «Rather, what matters for appreciation is that we grasp such things as the “tone” of the narrative—is it playful, ironic, earnest, and so forth?» (Davies, 2008, s. 91). Men kan det ikke tenkes at en profesjonell innleser, med produsent, har bedre forutsetning for å avgjøre og manifestere tonen i verket? Og når det er noen andre som tar seg av imiteringen, har ikke lytteleseren større kognitiv kapasitet til rådighet for refleksjon og kritiske kommentarer? Igjen er den kunstneriske kvaliteten ikke gitt i de forskjellige kategoriene. En amatørversjon kan ha like høy grad av kvalitet som en profesjonell.

4.2 Resepsjonsteori

Den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes skrev i sin artikkel fra 1967, *Forfatterens død*, om hvordan klassisk, tekstorientert, litteraturforskning regnet forfatteren som den eneste personen av betydning. Et perspektiv vi også ser spor av i tidlig adaptasjonsteori (jf. kap 4.3). Han mente at dette perspektivet var på tide å forkaste, og at «leserens fødsel må skje på bekostning av forfatterens død» (Barthes, 1994, s. 54).

Resepsjonsteori er en moderne litteraturteoretisk retning, som utviklet seg fra sent 1960-tallet og utover på 1970-tallet. Her ble fokuset satt på mottakeren. Leserens rolle i den litterære kommunikasjonen, med vekt på leserens medvirkning til å gi teksten mening. Resepsjonsteorien kom som en kontrast til den tekstorienterte litteraturtilnærmingen, hvor analyse av litterære virkemidler, motiver, holdning og budskap stod mer sentralt. Det utviklet seg to teoretiske tyngdepunkter for denne retningen. Den tyske *resepsjonestetikken* (Rezeptionsästhetik), og den amerikanske *reader-response*. Jeg kommer til å konsentrere meg om resepsjonestetikken, da den var mer enhetlig og estetisk-filosofisk, og dermed mer relevant i en teoretisk diskusjon (Aspaas, 2008, s. 109). Jeg vil også hovedsakelig se på Wolfgang Iser's beskrivelse av emnet. (Iser, 1978)

Resepsjonestetikken oppstod i Konstanz i Sør-Tyskland. Universitetet her ble opprettet som et reformuniversitet i 1965. I 1966 ble Hans Robert Jauss utnevnt som professor, og i 1970 ble Wolfgang Iser utnevnt. Disse to blir regnet som førende for det som blir kaldt Konstanz-skolen innen litteraturvitenskapen (Aspaas, 2008, s. 111). Jauss forsket over et vidt tidsspenn, og var opptatt av litteraturhistorie som disiplin. I 1967 holdt han en tiltredelsesforelesning med tittelen «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft» (Litteraturhistorie som provokasjon mot litteraturvitenskap). Provokasjonen ligger i at han motsatte seg tidens tekstfokuserte litteraturteori, med vekten på forfatterens liv og verk, og ville legge mer vekt på mottagelsen av litteraturen. Han la vekt på at mottagelsen endrer seg fra generasjon til generasjon. Jauss hevder at det litterære verket ikke har en fastlagt mening, men at denne forandres i samsvar med leserne, som tolker verket ut fra sine respektive forventningshorisonter (Haugen, 2000). Litteraturhistorien blir da en formidlende instans mellom fortid og nåtid, hvor tidligere tiders mottagelse spiller inn på dagens tolkning (Aspaas, 2008, s. 112). Dette synet bygger på en hermeneutisk tanke der historiske betingelser for mottagelse av tekst, blir understreket av forskjellene mellom tidligere og nåtidige lesninger av en tekst (Aspaas, 2008, s. 113). Det er først når den litterære erfaringen påvirker leserens forventning til sin egen

tilværelse, litteraturens sosiale funksjon kommer frem. Leserens forståelse av verden formes og kan ha effekt på leserens sosiale liv (Aspaas, 2008, s. 113).

Wolfgang Iser fokuserer i sitt hovedverk «The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response» fra 1978, på *litterær antropologi* (Iser, 1978). Han viser innledningsvis til den tradisjonelle teksttolkningen som han mener, går ut på å fremvise tekstens *mening* og at denne meningen støtter opp under aksepterte *verdier*. Men som han påpeker har tekster ofte en dynamisk karakter som gjør at de kan virke forvirrende og urovekkende. Iser mener at teksten *får liv* først når den leses. Spørsmålet blir da hva som virkelig foregår i leserens møte med teksten (Aspaas, 2008, s. 116). Han mener, som Barton (jf. kap 1.2.3) at meningen i teksten blir skapt i selve lesehandlingen, som et komplekst produkt av interaksjonen mellom leser og tekst, teksten har derfor ikke én *mening*, men mange potensielle mulige meninger. Forskere eller kritikere må godta at hans eller hennes tekstbeskrivelse bare er én av flere mulige realiseringer av teksten, om enn utført av en kultivert og erfaren leser (Iser, 1978, s. 8f).

Iser ser på forholdet mellom leser og tekst i tre omganger: For det første ser han på den skjønnlitterære tekstens spesielle egenskaper. Den viktigste av disse er at den litterære tekst er *fiksjonell*, den refererer ikke til den ytre virkeligheten, slik som sakprosa. Den kan derfor ikke *motbevises* eller *verifiseres*, og har dermed en viss ubestemthet som skiller den fra andre tekster. For det andre ser han på tekstens *ubestemthet*, de grunnleggende elementene i en tekst som fører til leserens respons. Ubestemtheten refererer til de delene av teksten leseren er nødt til å fylle inn, de «tause» delene. Iser mener teksten består av en rekke *skjematiske forestillinger* som leseren mer eller mindre kjenner fra før, de kan være i form av handlinger, personer, motiver og så videre. Det er leserens oppgave å sette dem sammen til en helhet. Mellom disse skjematiske forestillingene er det tomme plasser som leseren må «bygge bro over». Har en tekst få slike tomme plasser kan den virke forutsigbar og kjedelig. Dickens brukte disse tomme plassene til å skape spenning i slutten av et nummer, i sine serieromaner. På den måten hadde leseren en uke på seg til å gruble over mulige «broer». Innenfor TV-serier kalles dette en *cliffhanger*¹⁹. Det tredje forholdet Iser ser på er utviklingen over tid i grad av ubestemtheten i romaner. Ved å ta for seg tre romaner – *Joseph Andrew* (1740-tallet), *Vanity Fair* (1840-tallet) og *Ulysses* (1920-tallet), fant Iser at ubestemthet er noe leseren må arbeide mer og mer med, etter hvert som romansjangeren har utviklet seg videre (Iser, 1978, s. 180ff). Det kan hende Iser

¹⁹ Cliffhanger: fortellermessig grep i film, stammer fra stumfilmtidens seriefilmer. Disse ble vist på kino avsnitt for avsnitt, og for å lokke publikum til neste avsnitt kunne man avslutte med en scene hvor hovedpersonen var i en farlig situasjon uten utvei, f.eks. hengene fra en fjellhylle. Også vanlig i TV-serier (Svendsen, 2009).

sin konklusjon ikke er like aktuell i dag, da det siste verket han valgte å analysere, ligger innenfor *stream of consciousness* sjangeren, som har en spesielt høy andel av slike tomme plasser, i forhold til de fleste moderne romaner. Iser's sluttpoeng går ut på at litterære tekster gir leseren mulighet til å plassere seg selv inn i fiksjonens verden; gleder og sorger, og ting dagliglivet ikke gir åpning for, kan farefritt gjennomleves. «Med enhver litterær tekst lærer vi noe om oss selv og beriker livene våre» (Aspaas, 2005, s. 119).

Iser introduserte begrepet *implisitt leser* i 1972. Det betyr den type leser som teksten er skrevet for. Det er en skjult tekstlig størrelse som kommer til uttrykk gjennom ordvalg, problemstillinger og holdninger. Leserens ideologiske fordommer, private koder, ukontrollerbare konnotasjoner og tolkningsfeil er med å skape innholdet i teksten, for leseren. Forfatteren må derfor se for seg sine mulige lesere, og spille opp mot deres kompetanse og mulige feilkoder, om en vellykket meningsoverføring skal skje. Forfatterens forventning om hvilken leser hen skal få, påvirker teksten.

I sitt hovedverk *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Respons* (1978), slår han innledningsvis fast at det litterære verket er en virtuell størrelse mellom teksten og leseren, og blir til som en interaksjon mellom dem. «As the reader passes through the various perspectives offered by the text and relates the different views and patterns to one another he sets the work in motion, and so sets himself in motion, too» (Iser, 1978, s. 21). Det estetiske objektet blir stadig strukturert og restrukturert i interaksjonen mellom leser og tekst. Det estetiske objektet er det samme som den virtuelle størrelsen, som vi kan se i sammenheng med Kivy sin teori om tekst som allografisk kunst (se. kap 4.1). Lesing beskrives som en situasjonsbygging, hvor leseren lager en kontekst ut ifra elementene i teksten, og stadig får disse antagelsene korrigert gjennom møte med teksten. Forventningene om hva som vil skje videre, eller oppfatninger om karakterer kan vise seg å være gale etter hvert som teksten skrider frem. Tekster med få slike åpne plasser kan bli oppfattet som kjedelig og forutsigbare. Mange åpne plasser er, ifølge Iser, det som gjør teksten meningsfull i mange ulike sammenhenger, da det gir flere muligheter for leseren å «bygge bro» med egne erfaringer, fordommer og erfaringshorisonter.

Dette har betydning for synet på lydbøker på to punkter. For det første må leseren av lydbøker like fullt fylle ut de tomme plassene i en tekst. For det andre er det den samhandlingen mellom teksten og leseren som er avgjørende. Leserens setter teksten i gang, og teksten setter leseren i gang. På dette punktet kan man se på innleseren som forstyrrende element i denne samhandling. Eller man kan se på lydboken som en egen type manifestasjon av teksten (se kap. 4.3), som bringer et spekter av nye redskaper leseren har til rådighet i arbeidet med å bygge broer over tomme steder. Om vi regner med «forfatterens død», er det leserens interaksjon med

teksten som er av betydning. Forskjellige typer versjoner av teksten i ulikt mediet, kan gi ulikt utfall av tolkningen, men alle kan være mulige realiseringer av teksten.

4.3 Adaptasjonsteori

I likhet med bok-lydbok-adaptasjon, har også bok-film-adaptasjon måtte tåle mye kritikk. Påstander som «Boken er alltid bedre» vil jeg påstå er ganske vanlig i dag.²⁰ Den amerikanske filmkritikeren Robert Stam, beskriver opplevelsen av overgangen fra bok til film: «Vi føler tapet av vår egen fantasis forhold til det litterære utgangspunktet, med det resultat at adaptasjonen fortøner seg som et slags mindreverdige produkt» (Stam etter Engelstad, 2007, s. 11). I filmadaptasjoner er det *filmskaperens* indre bilder som blir projisert, ikke våre egne. Og kanskje blir vi provosert av at filmbildene får en slags allmenn autoritet over våre egne indre bilder. Som sagt i begrepsdefinisjonen, kommer ordet adaptasjon fra latin og betyr «å tilpasse» (jf. kap. 1.2.4). Man tilpasser et verk fra et medium til et annet. Denne oppgaven handler om adaptasjon i overgangen fra bok(skrift) til lydbok. Men da dette ikke er et etablert forskningsfelt finnes det ikke, som jeg kan oppdrive, en utarbeidet teori for denne typen adaptasjon. Jeg har derfor valgt å gå til teorien om adaptasjon fra bok til film, for å se om det er mulig å overføre noe av dette stoffet. Jeg vil basere denne fremstillingen på Linda Hutcheons «A Theory of Adaptation» fra 2006 og Arne Engelstads teoribok, *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (2007), som er en grunnleggende innføring i adaptasjonsteori og adaptasjonsanalyse.

Linda Hutcheon viser hvordan adaptasjoner i ulike former utgjør en stor del av den kulturelle sfæren i dag, samtidig som adaptasjon ikke er et nytt fenomen. Hun peker på hvordan arven fra poststrukturalismen, og med den bevisstheten om all teksts intertekstualitet, har vist at adaptasjon til en viss grad alltid har vært en del av kunst og litteratur (Hutcheon, 2006, s. 21). Derfor bruker hun en bred tilnærming til adaptasjon, ikke kun beregnet på tradisjonelle kunstuttrykk som litteratur og film, men alt fra dataspill til temaparker. Til det har hun utviklet en tredelt definisjon; en adaptasjon kan være et produkt, en prosess, eller en måte å forholde seg til et kunstuttrykk. Som produkt er en adaptasjon en annonsert, spesifikk, omfattende

²⁰Det finnes blant annet en podcast med tittelen «Better Than the Movie» (<http://www.betterthanthemovie.com/>). Det er også gjort en analyse av seervurdering på Imdb.com og goodreads.com, hvor de fant at boken blir rangert som bedre i 74 % av tilfellene (<http://www.vocativ.com/news/245040/the-book-is-better-than-the-movie>).

*transkoding*²¹, av et tidligere verk. For eksempel en film som bevisst og åpent prøver å gjenskape en fortelling i ny form. Det nye produktet vil alltid være annerledes, da en direkte oversettelse uten forandring er umulig (Hutcheon, 2006, s. 16-18). Som prosess er adaptasjon det å tolke og dermed gjenskape et annet uttrykk i en ny form, det er «interpretive creation». I denne prosessen gjør den nye skaperen verket til sitt eget. Det nye verket er påvirket, men ikke et direkte resultat av det foregående. Å adaptere er derfor en kreativ skaperprosess, ikke en mekanisk prosess med et gitt resultat eller fasit basert på originalverket. De nye rammene rundt skaperprosessen, som produksjonskostnader, tidsalder og sensur, er med på å påvirke retningen (Hutcheon, 2006, s. 18-21). Som måte å forholde seg til et kunstuttrykk, regnes det å oppleve noe som en adaptasjon, som å ha et spesielt forhold til verket. Her spiller *minne* inn i opplevelsen og inviterer publikum til sammenligning og intertekstuell bevissthet, samt ofte kvalitetsvurderinger i forhold til kildematerialet (Hutcheon, 2006, s. 21-22).

I forhold til lydbøker er det de to første definisjonene som er mest relevante. Lydboken er en annonsert, spesifikk, omfattende *transkoding* av et tidligere verk. Som bevisst og åpent prøver å gjenskape en fortelling i ny form. Det er også en tolkning og gjenskapning i en ny form, som alltid vil være ulik fra originalen, da begge versjonene alltid er bundet av sine mediespesifikke virkemidler. Et problem som lydbokadaptasjoner møter, som ikke er like aktuelle i bok → film eller bok → dataspill, er nærheten i uttrykksformene. Begge mediene baserer seg i stor grad på uttrykk gjennom ord, hvor lydboken ofte følger teksten, først presentert i skriftlig form. Lydboken ligger tett opp til boken, og kan sees som en realisering som ligger innfelt i selve teksten. Denne nærheten er et problem i litteraturkritikken, da mange litteraturkritikere kan tenkes å ha et begrenset vokabular for å snakke om nyanseringer i stemmen som uttrykkskanal. Denne nærheten fører også til en usynliggjøring av de mediespesifikke virkemidlene, og ulikhetene som faktisk ligger i det å uttrykke via et visuelt eller auditivt medium.

Filmen har frem til vår egen tid blitt behandlet som «en homogen tekstmasse som rubriserer under sekkebetegnelsen populærkultur, massekultur eller trivialkultur» (Engelstad, 2007, s. 36). Dette henger sammen med antatt *grad av konsentrasjon* for konsumering av de to mediene. «Under sosialt betingede argumenter mot adaptasjoner kan vi også regne en ganske vanlig forestilling om at konsum av levende bilder ikke krever særlig mottakerkompetanse, sammenlignet med den leserkompetansen som litteraturen forutsetter» (Engelstad, 2007, s. 37). Ifølge Engelstad mener Ricoeur at filmseeren er en passiv konsument som gir seg over til

²¹ Prosessen ved å konvertere et verk fra et medium til et annet.

strømmen av bilder (Engelstad, 2007, s. 37). Dette viser at det ikke blir lagt særlig vekt på at film, lik litteraturen har et stort indre spenn, fra det lett fordøyelig og masseproduserte, til det kunstneriske som krever høy mottakerkompetanse. Det er også denne mangelen på nyansering jeg mener lydbokmediet blir utsatt for (jf. kap. 2.2).

I argumentasjon for dette ståstedet blir film ofte kritisert for å gi en overfladisk fremstilling av verket. I forhold til romanen den bygger på må filmen forenkle, forkorte og forandre (Engelstad, 2007, s. 27). Virginia Woolf kritiserte litterære filmadaptasjoner for å redusere komplekse og nyanserte begreper som kjærlighet og død, til kyss og likvogner (Engelstad, 2007, s. 27). Den erfarne leser savner gjerne refleksjonsnivået i filmversjonen. Bokens nyanserte behandling av begreper lar seg ikke uten videre overføre til filmmediets resepsjonsform, det visuelle, fysiske uttrykk. Det implisitte må gjøres eksplisitt. På den måten kan det føles, for en som er kjent med originalverket, som om mye blir «lost in translation». Det legges, imidlertid, ofte lite vekt på rikdommene som film eventuelt kan by på av tilleggselementer (Engelstad, 2007, s. 28). Filmen (og lydboken) må adapteres på en slik måte at den kan ‘stå på egne ben’, og en fortelling fortalt ut ifra de muligheter og begrensninger mediet har. «We do not expect grapefruits to taste like oranges and do not find fault with them when they do not, however much we might prefer oranges. [...] In the cases, we judge the grapefruit as a grapefruit: we judge the film as a film; we should judge the audiobook as an audiobook, as an aural performance» (Shokoff, 2001, s. 178). I dag er det få kritikere som veier filmen på bakgrunn av hvor trofast den er til den trykte versjon. Det har blitt allment akseptert at da filmen, i motsetning til bokens verbale uttrykk, opererer i en visuell- og lyd-drevet medium, må den derfor stå eller falle på egen akkord.²²

Linda Hutcheon sier seg enig i dette, og hevder at «a negative view of adaption might simply be the product of thwarted expectations on the part of a fan desiring fidelity to a beloved adapted text [...]» (Hutcheon, 2006, s. 4). Publikum kjent med originalversjonen, forventer ofte *fidelity*, eller trofasthet til det litterære forelegget. Filmteoretikeren Robert Stam, problematiserer begrepet i sin artikkel «Beyond Fidelity: The dialogics of Adaptation» fra 2000: «[...] an adaption is automatically different and original due to the change of medium» (Stam, 2000, s. 56). De mediespesifikke forskjellene på bok og film gjør leser- og seer-rollen kvalitativt forskjellige. Det har blitt satt spørsmål ved om to så forskjellige uttrykksmåter i det hele tatt kan sammenlignes, eller sies å formidle det samme. Blant annet av Umberto Eco, som mener

²² Det kan hende noe a grunnen til at lydbøker ikke får denne behandling, er et inntrykk at det å lese inn en lydbok «kun er å lese høyt» og at alle kan lese høyt, derfor er det ingen ting nytt eller spesielt å studere. I motsetning til film som film flest har en oppfatning om som en komplisert prosess.

det eneste hans roman *Rosens* navn har til felles med filmadaptasjonen ved samme navn, er akkurat navnet (Engelstad, 2007, s. 56). «At adaptasjoner finnes, er i seg selv et bevis for at overføringer på tvers av medier er mulig. Og det faktum at folk flest med den største selvfølgelighet sammenligner en roman med filmatiseringen av den, tyder vel også på at forelegg og adaptasjon oppviser flere fellestrekk enn tittelen [...]» (Engelstad, 2007, s. 57). Spørsmålet om fidelity er også aktuelt i oversettelser av tekster. Skal oversettelsen strebe etter en trofasthet mot form i samme grad som innhold, eller skal for eksempel moderspråkets syntaks ofres for en mer naturlig språkføring i oversettelsen. Og hvordan påvirker dette eventuelt tolkningsmulighetene i teksten. På samme måte som vi kan sammenligne to tekster på bakgrunn av form (novelle, lyrikk, osv.) eller innhold og tema, kan også tekst og film sammenlignes. Tross de grunnleggende forskjellene på bok og film, kan de, ut ifra forskjellige kriterier, settes inn i sammenlignbare kategorier. Engelstad beskriver her hvordan bok og film kan sees både i samme sjanger, og i forskjellige sjangere, ut ifra hvilke kriterier for sjanger som brukes. De viktigste kriteriene han deler inn etter er det *narrative* nivået, og det *mediespesifikke* nivået.

Det narrative nivået går på hvordan innholdet i historien overføres til det nye mediet. I en adaptasjonsprosess står filmskaperen fri til å velge hvor mye av det litterære forelegget hen ønsker å legge vekt på. Resultatet kan derfor ha mer eller mindre til felles med romanen. For å forklare hvordan en slik film kan sies å være en annen versjon av den samme historien, bruker Engelstad historieskriving som eksempel. Når en historisk hendelse skal fremstilles, må historikerne velge ut hvilke deler av stoffet som skal få være med. Det betyr at det kan skrives mange historisk *korrekt* men *forskjellige* verker om den samme perioden. For å skille mellom den konkrete, foreliggende fortellingen i en bok eller film, og den fiktive virkeligheten den beskriver bruker han begrepene henholdsvis *fortelling* eller *diskurs*, og *historie* (Engelstad, 2007, s. 68). På den måten kan romanen og filmen representere to ulike diskurser fra den samme fiktive historien. Da både trykte bøker og lydbøker baserer seg på den samme teksten, diskursen, vil jeg ikke gå videre inn på denne inndelingen.

Det som er mer interessant er hvordan den samme historien blir presentert med forskjellige mediespesifikke elementer. Som tidligere nevnt er romanens mediespesifikke elementer at den evner spesielt godt å reflektere/skape refleksjon over abstrakte temaer. Filmen på sin side kan vise mye presis informasjon på en gang. I film skiller man mellom såkalt «showing» og «telling» (Engelstad 2007, s. 71). Filmen viser oss det vi skal se, mens romanen forteller hva vi skal forestille oss. Manusforfatteren kan enten velge å bruke mye av dialogene som allerede finnes i romanen, eller hen kan velge å legge til eller fjerne de originale replikkene,

og manuset blir derfor en slags gjendiktning av det litterære forelegget. Det kan også hende at mye dialog blir kuttet bort til fordel for visuelle virkemidler. På lignende måte har lydbokmediet mulighet til å illustrere hendelser, omgivelser og følelser med lyd, musikk og intonasjon, som gir mulighet til å kutte deler av skildrende tekst.

Det er på det mediespesifikke nivået boken og lydboken skiller seg mest fra hverandre. I denne sammenligningen er det boken som har det visuelle aspektet. Skriftens spatiale utforming på boksiden er et av de mediespesifikke elementene. Det er også en innebygd flertydighet i teksten som nødvendigvis må konkretiseres i en lydbok. For eksempel knyttet til intonasjon, alder, kjønn, sinnsstemning osv. Lydbokens viktigste mediespesifikke uttrykk er, etter min mening, nødvendigheten av en lineær ordning av teksten, og det brede spekteret av karakterer, følelser og andre lydlike virkemidler som er tilgjengelig. I adaptasjon fra tekst til lydbok, går man fra et visuelt, romlig, non-lineært medium, til et auditivt, (oftest) lineært medium.²³ Øynene kan bevege seg fritt rundt på en bokside, hoppe spontant rundt i teksten, og bestemme rekkefølgen på eventuelle visuelle virkemidler. I en lydbok er det innleser og produsent, som bestemmer både tempo og rekkefølge, og eventuelt hvordan bilder og andre visuelle virkemidler skal komme til uttrykk gjennom talen. Spørsmålet er hvordan denne adaptasjonsprosessen foregår, og hva resultatet av den er.

Tidligere i delkapittelet sa jeg at lydbøker ikke alltid blir sett på som adaptasjoner, men en realisering av en iboende mulighet i selve teksten. Jeg mener det blir feil å se på overgangen mellom skrift og lyd som noe annet enn en adaptasjon, da mange av de spørsmålene og utfordringene jeg har funnet i adaptasjonsarbeidet fra bok til film, samsvarer med spørsmålene og utfordringene knyttet til adaptasjon fra bok til lydbok. Et særpreg ved denne adaptasjonen, som også gjelder for oversettelser, er likevel å ikke være *synlig tolkende*. Med det mener jeg at det nødvendige tolkningsarbeidet som inngår i en oversettelse eller adaptasjon, skal være av en slik art at mest mulig av den originale teksten beholdes, og at tolkningsmuligheter ikke forstyrres for leseren.

²³ Unntaket er DAISY-lydbøker, som har navigeringsfunksjon i flere nivåer. Se kap. 3.4.1.

5. Produksjon av lydbøker

I dette kapitlet skal jeg ta for meg stegene i prosessen frem til en ferdig lydbok. Jeg vil først ta for meg synet på adaptasjon hos forlagene (5.1). Deretter gir jeg en kort presentasjon av prosessen fra trykk til lydbok (5.2), før jeg går dypere inn på det jeg mener er de mest interessante punktene i denne prosessen: valg av verk til produksjon, valg av innleser og valg av stil og virkemiddel (5.3). Videre vil jeg se på de fire virkemidlene jeg mener har størst innvirkning på den ferdige lydboken (5.4). Jeg vil også se nærmere på utfordringene i denne adaptasjonsprosessen (5.5). Til slutt vil jeg gi et overblikk over kanaler for tilbakemelding fra leseren (5.6). Der hvor prosessen, eller andre elementer, er ulik for de tre forlagene jeg har vært i kontakt med, vil jeg gjøre dette klart. Slike forskjeller vil i hovedsak være mellom det statlige og de kommersielle forlagene. Informasjonen i dette kapitlet er i stor grad hentet fra samtaler med representanter fra de tre største forlagene, jeg mener derfor det er grunnlag for å anta at prosessen, slik jeg fremstiller den her, til en viss grad, er representativt for lydbokmarkedet i Norge. De jeg har snakket med er avdelingsleder Håkon Havik fra Cappelen Damm. Redaksjonssjef Stine Meldtvedt Lyseggen og salgs- og markedssjef Ann-Mari Volden fra Lydbokforlaget. Innlesingsveileder Kjersti Persdatter Nenseter og produksjonsadministrator Roald Madland fra NLB. Jeg vil oppgi spesifikk informasjon om kilde der det er nødvendig. Samtalene fant sted 14. og 15. oktober 2015, i lokalene til henholdsvis Lydbokforlaget, NLB og Cappelen Damm. Samt telefonsamtaler med Håkon Havik, 27.10.15, 28.03.16 og 03.05.16. I tillegg til diverse e-post-korrespondanse med de samme personene. Hos Lydbokforlaget fikk jeg også delta på en årlig presentasjon forlaget holder for Fagskolen for bokbransjen. Her ble det snakket om forlagshistorikk, produksjon og marked. Power Pointen fra denne presentasjonen vil i noen tilfeller bli vist til som kilde.

5.1 Syn på adaptasjon

Når det kommer til synet på adaptasjonsarbeidet har det statlige og de kommersielle forlagene, ulikt ståsted. De kommersielle forlagene mener at «Lydbøker handler om en stemme som skal formidle en historie»²⁴. Havik fra Cappelen mener at overgangen fra skrift til lydbok ikke er like stor som fra skrift til film, men at det selvfølgelig er en adaptasjon. Alt er tolkning. Det viktigste er at resultatet blir best mulig. I forhold til dette sier Havik at de som produsent forsøker å se på lydboken ut ifra mottakerens posisjon. Lydbøker er ikke lenger for spesielt interesserte, men for alle som vil høre en god historie. Lytteleseren er derfor sjeldent bevisst på for eksempel den visuelle utformingen av en trykt bok. På samme måte som mange seere av bok → filmer adaptasjoner, ikke er kjent med detaljene som er utelatt. Det viktigste er derfor at historien fortelles på en god og logisk måte i det lydige medium.

«Vi jobber for at folk skal like dette her»²⁵, forteller Havik. Men hva lytterne liker er ikke alltid det samme. Noen er opptatt av god diksjon, hvordan ordene blir uttalt. Andre er opptatt av muntlig troverdighet, andre igjen, vil bare lytte til boken. Det er altså ingen fasitsvar på hvordan ting må gjøres for at det skal bli bra. Havik forteller at det er mye opp til hva innleser og produsent mener er rett for den spesielle teksten. Han mener derfor at tolkningen bør foregå som teamarbeid, og at resultatet ofte blir best med hjelp i studio.

Havik presiserte også at de forsøker å ta hensyn til forfatterens mening om saken. Det kan være 'sårt' for forfatteren å stå uten kontroll når verket skal formidles i ny drakt. Lydboken er en manifestasjon av teksten, på samme måte som, om vi følger Kivys tankegang, enhver ny lesning er en manifestasjon. (jf. kap. 4.1) Da lydboken produseres, lagres og spres, blir den også en ny *type* eller *universal*, som er grunnlag for tolkning, selvstendig fra den trykte versjonen. Det 'såre' kan ligge i at lydboken er en manifestasjon av innleser og produsentens opplevelse av verket, som ikke nødvendigvis er den samme som forfatterens. Og slik som i adaptasjon av film, kan denne manifestasjonen få en allmenn autoritet, da den er bevart og gitt ut som en versjon av teksten (Jf. kap. 4.3).

Som sagt er NLB en statlig virksomhet, underlagt Kulturdepartementet. Deres visjon lyder: «Et samfunn der utgivelser er tilgjengelige for mennesker som på grunn av en funksjonsnedsettelse har vansker med å lese trykk» (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2015b). NLB skal produsere og låne ut *tilrettelagt* litteratur, som for leseren erstatter den trykte

²⁴ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.10

²⁵ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.10

boken (Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek, 2016c, s. 2). Lydbøkene skal derfor være så tro som mulig mot originalen. NLB bruker ikke lydkulisser og andre virkemidler utenfor innleserens stemme. Det kan være en grad av dramatisering og stemmekarakterer (se kap 5.3.2.2 og 5.4.3) i skjønnlitterære tekster, men det skal fremdeles være rom for medskapning hos leseren. Den viktigste oppgaven er å gjøre en trykt romlig tekst, om til en lydlig lineær tekst, på en så logisk og forståelig måte som mulig. Det betyr at det ikke skal legges til eller fjernes noe, med mindre det gjør teksten mer tilgjengelig, for eksempel ved bildebeskrivelse og lignende (se kap. 5.3.3). Det betyr også at ingen ting skal «rettes opp», med mindre det er en åpenbar trykkfeil.

5.2 Adaptasjonsprosessen

Prosessen fra trykt bok til lydbok, er delt i tre stadier: forarbeid, produksjon og postproduksjon eller etterarbeid. NLB har utarbeidet en skjematisk fremstilling av sin prosess fra tekstutvalg, til lydboken er ferdig og ute hos låneren (vedlegg 1).²⁶ Prosessen er likevel litt ulik for forlagene, jeg vil derfor gi en generell oversikt basert på informasjon fra alle forlagene. For det første må det velges ut hvilke verker som skal adapteres. Dette blir gjort på litt ulik måte i de tre forlagene (se kap. 5.3.1). Deretter starter forarbeidet. En tidsplan må legges, rettigheter må sikres og kontrakter må tegnes. Det er viktig å finne den rette innleseren (se kap. 5.3.2). Teksten må *nærleses* og *strukture skrives*, av innleser selv og eventuelt produsent. Det vil si at vanskelige ord, aksenter, dialekter og fremmedord må avklares. Eventuelle verbale beskrivelser av visuelle elementer må skrives, for eksempel beskrivelse av en tabell eller bilder og symboler. I tillegg må produksjonsmåte og studio velges. NLB kan gå to veier i produksjonsfasen: Enten *XLM-basert* produksjon som resulterer i lydbok lest av *talesyntese*, et dataprogram som simulerer menneskelig tale, punktskrift eller Elektronisk tekst, eller manuell innlesning av lydbøker. Da den XLM-baserte produksjonen ikke er innenfor mitt interessefelt, vil jeg ikke gå nærmere inn på denne prosessen. For alle forlagene kan selve innlesningen foregå på flere forskjellige måter. Det kan være med innleser, produsent og tekniker, da fungerer teknikeren ofte som førstegangsleser. Eller det kan være innleser og produsent, som da også fungerer som tekniker.

²⁶ Dette vedlegget refererer til hvordan NLB ordner seg nå (03.2016). Det kan dermed komme endringer om de finner bedre løsninger i fremtiden.

Det finnes også *selvstyrt studio*, hvor innleser har ansvar for alle tre funksjonene. Dette er det vanligste hos NLB, men ved behov kan innleser få veiledning og hjelp med det produksjonstekniske. Noen innlesere har også hjemmestudio, som for eksempel Anders Ribu (Skylstad, 2012).²⁷

Tiden det tar å spille inn en bok varierer, men gjennomsnittet ligger på om lag 2,5:1. 2,5 timer arbeid til en time ferdigstilt lydfil. Lydfilen skal fullføres så godt som mulig under innspillingen. Om setninger må leses på nytt, og eventuelt bla- og kroppsllyder og andre feil, bør dette klippes bort med en gang. Når innlesningen er ferdig starter etterarbeidet med redigering og *mastersjekk*. Dette innebærer også teknisk bearbeiding, for eksempel filkomprimering. Med mastersjekk menes siste sjekk av masterkopien, som er den ferdig redigerte filen i beste kvalitet. Denne filen er grunnlag for videre kopiering. Ferdigstilling av omslagsdesign og tekst gjøres også i denne fasen. Når filen er klar blir den lagt ut for salg/utlån, eventuelt CD-produksjon. Tiden det tar fra en tittel er valgt, til den er klar for salg, varierer veldig avhengig av hvor lang teksten er, og hvor lang tid innlesningen tar (jf. kap. 5.3.2.2). Det er ofte et mål å lansere lydboken samtidig som den trykte versjonen.

5.3 Valg av verk, innleser og stil

I dette delkapittelet skal jeg, som sagt, se på de tre punktene av prosessen jeg mener er mest interessante: valg av verk, valg av innleser og valg av stil og virkemidler.

5.3.1 Valg av verk

I utvelgelsen av verkene har forlagene litt ulik prosess og kriterier. Ifølge Havik bruker Cappelen Damm, blant annet, bestselgerlistene som guide når de velger. Bøker som har gjort det bra i trykk, forventes å gjøre det bra i lyd også. Han sammenligner det med pocketbokopplagene. Verkene som velges hentes oftest internt fra forlaget, men de samarbeider også med en rekke mindre forlag.

²⁷ Anders Ribu er innleser og oversetter, han har lest inn over 600 lydbøker, i mange sjangere, for Lydbokforlaget, Cappelen Damm og NLB. F.eks. Tolstojs *Krig og Fred*, *Ringenes Herre* av J. R. R. Tolkien og alle Knausgårds *Min Kamp*.

Havik sier videre at den norske lydbokbransjen, i stor grad, blir styrt av det økonomiske. Han peker på tre faktorer i forhold til dette: For det første er det ingen støtteordninger for utvikling og innkjøp av lydbøker, slik det er for skjønnlitteratur og sakprosa i trykt versjon. Arne Vestbø, seksjonsleder for litteratur, kulturvern og allmenne kulturformål i Kulturrådet, sier at «den viktigste grunnen til at vi ikke har støtteordninger direkte rettet mot lydbøker, er nok at originalverk svært sjelden blir gitt ut direkte i dette formatet».²⁸ Vestbø presiserer videre at dette ikke betyr at de aldri har gitt støtte til en lydbok, men at det heller ikke har vært noe påtrykk fra organisasjonene i litteraturfeltet.²⁹ Den andre faktoren Havik nevner er internasjonaliseringen av markedet. Stadig flere nordmenn blir komfortable med fremmedspråklig litteratur.³⁰ Det er like lett for norske kunder å bruke en utenlandsk forhandler til å kjøpe bøker på andre språk. Det er også ofte billigere, da for eksempel amerikanske og andre engelskspråklige forlag har en mye større kundemasse til å fordele produksjonskostnadene utover.³¹ Den tredje grunnen Havik nevner er at kundene forventer en lavere pris, spesielt på digital nedlastning av filer. Det betyr at et større opplag må selges for å tjene inn produksjonskostnadene, som i stor grad er uforandret. For Cappelen gir det at Storytel går bra (jf. kap. 3.4.4) en økonomisk sikkerhet, og mulighet til å satse mer på kvalitet og bredde.

Havik sier videre at utvelgelsen av verk til produksjon går på magefølelse, i tillegg til markedet og salgstall. Bøker kan også vurderes på bakgrunn av ønske fra ansatte i redaksjonen, forfatter eller en innleser. Det er ofte bøker som karakteriseres som lettleste, som blir valgt til lydbokproduksjon. Det kan være fordi lydboken, som Havik sier, er et «ferieprodukt». Salg av lydbøker øker opp mot, og i feriene. Mange leser for underholdning og som avslapning. I tillegg kan utviklingen av lydbokapplikasjon, og lydbok som nedlastbar fil, gjør at man helt slipper fysiske kopier, og andre avspillingsenheter, om man bruke mobilen. Dermed kan man ta med seg et virtuelt bibliotek på turen, uten å legge til noe vekt. Lydbøker kan også gjøre lange bilturer mer fornøydlig for alle. Jeg tror også det at *lette* bøker egner seg spesielt godt som lydbøker kan ha noe å gjøre med den lesestilen som er vanlig for lydbøker, med multitasking og hyppigere, men kortere, leseøkter (jf. kap. 2.2).

²⁸ Kilde: E-post fra Arne Vestbø til Malin Asker Andersen, 21.03.16

²⁹ Kilde: E-post fra Arne Vestbø til Malin Asker Andersen, 21.03.16

³⁰ Allerede i 2005 begynte aviser å rapportere om dette:

<http://www.nrk.no/kultur/flere-leser-pa-engelsk-1.539633> (20.03.16)

<http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Vi-leser-stadig-mer-pa-engelsk-6331482.html> (20.03.16)

<http://www.nrk.no/kultur/de-unge-leser-e-boker-pa-engelsk-1.10997210> (20.03.16)

³¹ En lydbok koster like mye å produsere om man selger ti kopier eller 10 000, det er derfor mulig å gi en lavere pris om man kan forvente å selge flere kopier.

Lydbokforlaget har mye til felles med Cappelen i denne prosessen. De velger sine verker hovedsakelig ut i fra eierforlagene, Gyldendal og Aschehoug, sine lister. I tillegg samarbeider de med en rekke andre forlag, her er det konkurranse med blant annet Cappelen Damm om rettighetene. De vurderer interne forslag og forslag fra lyttere. Hovedvekten ligger på skjønnlitterære samtidsverk, både norske og oversatte. I likhet med Cappelen Damm må Lydbokforlaget ta hensyn til det økonomiske. Som hjelp i utvelgelsesprosessen bruker de ulike elektroniske vurderingsverktøy. Faktorer som blir tatt med i vurderingen er, for eksempel, sjangersammensetningen i forlaget, markedspektivet og innkjøpsavtaler med bokhandlere og andre distribusjonskanaler. Ved å analysere disse faktorene kan de få en følelse av hvor store salgstall det er realistisk å forvente for de enkelte verkene.

NLB skal, som sagt, skaffe og holde ved like et variert tilbud av litteratur i blindeskrift og lydbøker. De har altså et særskilt ansvar for å adaptere litteratur som ikke nødvendigvis ville blitt kommersiell suksess. NLB skiller mellom studielitteratur og folkebiblioteklitteratur. For studielitteraturen er det lånerne med produksjonsrett (jf. 3.4.1), og deres pensumliste, som står for en del av litteraturvalget. Her kan studenten legge inn ønske om format, XLM-basert eller manuelt innlest. I tillegg blir en del bøker valgt av bibliotekarer for å utvikle samlingen av studielitteratur, her bestemmer bibliotekaren produksjonsformatet. Folkebiblioteksutvalget er delt opp i to hovedkategorier: Barn- og ungdomslitteratur og voksenlitteratur. Begge kategoriene har en egen bokgruppe som er med på å bestemme hvilke verker som skal produseres. Voksenlitteratur har en bredt representert bokgruppe som bestiller bøker til vurdering. Det blir også tatt hensyn til ønsker fra lånerne. Det strebes etter et bredt utvalg av typer og sjangere. Det neste som skjer er at bokgruppen og bibliotekarene leser bøkene, bestemmer hvilke som skal produseres og i hvilket format. Når verkene er valgt til produksjon blir det lagt inn en bestilling på dem, og de katalogiseres i NLB sin bibliografi.

Forlagene produserer ikke dobbelt. Det er innkjøpsavtaler mellom forlagene, spesielt i forhold til NLB. NLB kjøper produksjoner fra andre forlag, og konverterer dem til søkbare DAISY-filer. Disse kan kun leies ut i et begrenset antall eksemplarer av gangen, i motsetning til NLBs egne produksjoner. Jeg antar at et slikt samarbeid mellom kommersielle og offentlige forlag, ikke er vanlig praksis i andre land (USA, England), da jeg har funnet flere eksempler på doble innspillinger på engelsk. Som *The fault in our star* av John Green, lest av Kate Rudd, for Brilliance Audio (2012) og Kelly Bruke, for RNIB (2013). Kanskje kan denne praksisen være vanlig i Norge fordi vi har et relativt lite språk, og i forhold til økonomiske begrensninger i lydbokbransjen.

5.3.2 Valg av innleser

Når en innleser skal velges er det viktig å finne *den rette* stemmen for teksten, ellers kan innleseren bli et forstyrrende element i kommunikasjonen mellom tekst og leser. Målet er å finne en levende stemme som fenger og fanger leseren. «The style of the performing narrator's reading as well as his or her voice qualities are no doubt crucial to our overall understanding of the text» (Have & Pedersen, 2016, s. 16). På de beste innlesningene husker man ikke stemmen, da man blir trukket inn i historien. «A good original book cannot guarantee or often save a weak reading» (Shokoff, 2001, s. 175). Lydboken står og faller på innlesers evne til å fange leseren. Men hva skal til for å få til dette?

5.3.2.1 Utvelgelse av innleser

Det er mange hensyn som må tas for å finne en innleser som passer. Forlagene er derfor åpne for alle typer innlesere. Er fortelleren mann eller dame, ung eller gammel. Passer det best med lys eller mørk stemme, lavmælt eller røff, slepen, forfinet, dvelende eller kjapp? Hvordan er stemningen i teksten? Morsom, alvorlig? Trenger innleser spesielle fag- eller språkkunnskaper? Hva med flere innlesere? Dette er elementer som i den trykte boken er implisitte, men som i lydboken må gjøres eksplisitte. Dette påvirker tekstens uttrykk og leserens tolkning, og hvor god kommunikasjonen mellom teksten og leser kan være. Det er også et spørsmål om hvem som har tid og anledning til å lese inn på et gitt tidspunkt. Som hjelp til å finne den rette innleser, bruker NLB et *bokvurderingsskjema* (vedlegg 2)³², hvor informasjon om bok og forfatter, samt elementer som er viktige for produksjonen noteres ned. For eksempel fortellerstemmen i boken, språkstil, innslag av fremmedspråk eller dialekt. Om innleser trenger spesielle språk- eller fagkunnskaper, og så videre. Eventuelt om den som fyller ut skjema har et forslag til passende innleser.

I utvelgelsen blir forfatter spurt om preferanser. Det hender også at forfatter selv leser boken (se kap. 5.3.3). Lydbokforlaget fortalte, at det har hendt at en intern produsent har lest inn tekst. Det vanligste er at profesjonelle skuespillere leser inn, eller at innleser har annen bakgrunn i muntlig tekstformidling. Forlagene er hele tiden på jakt etter nye stemmer, og har avtale med Norsk skuespillerforbund (Skuespillerforbund, 2012, 2016).

³² Dette vedlegget refererer til hvordan NLB ordner seg nå (03.2016). Det kan dermed komme endringer om de finner bedre løsninger i fremtiden.

Da leseren ofte får et forhold til innlesers stemme, og forbinder stemmen med historien eller forfatteren³³, prøver forlagene så langt det lar seg gjøre å ha samme innleser i alle bøkene av en serie. Dette er noe som blir tatt hensyn til i valget av innleser for første nummer, men det er selvfølgelig ingen garanti for at det blir den samme innleseren gjennom hele serien. Det kan være en utfordring i, for eksempel, serieromaner, som kan bestå av flere titalls bøker. Som *Sagaen om isfolket* av Margit Sandemo (1982-89) med 47 nummer i serien. Denne ble utgitt på svensk i tidsrommet 2013-15, alle er lest av Julia Dufvenius. *Sønnavind* av Frid Ingulstad (2005-) har 80 utgitte bøker, med utgivelse av nummer 81 juni 2016³⁴. De første 50 er lest inn av Liv Aakvik (2010-2016)³⁵. Det er altså ikke umulig å ha samme innleser i lange serier, men dette må tas hensyn til. Det kan også være en utfordring i de seriene der det er usikkert hvor mange bøker som kommer til å utgis. Som *Artemis Fowl 1-8* av Eoin Colfer (2001-13). Denne serien har på norsk fem forskjellige innlesere. Spørsmålet om hvordan dette påvirker leseopplevelsen er interessant, men jeg kommer av plassmessige grunner ikke til å gå nærmere inn på dette i denne oppgaven.

5.3.2.2 Innlesers oppgaver

Innleserens oppgave er å levendegjøre boken for leseren. Hen skal overlevere stoffet ryddig og klart, med logisk flyt. Det er viktig at hen har god timing og bruker pauser på en hensiktsmessig måte. Innleseren må sortere viktigheten av tekststykkene, for å skape forventning hos leseren, for å holde på lytteren i det lineære mediet. Som vi har sett tidligere blir lydbøker kritisert for ikke å gi leseren mulighet til å stoppe opp og lese på nytt (jf. Kap. 2.4). Av denne grunn er det viktig å senke tempo og bruke pauser, for å gi leseren mulighet til å fordøye stoffet. Om leseren må stoppe opp å tenke seg om, lenger enn innleser gir rom for, fortsetter lydsporet, og det kan hende leseren går glipp av ny informasjon som gjør det vanskeligere å hente seg inn igjen. Det er også viktig å variere tempo, for å unngå å falle inn i en monoton rytme, eller lese i stakkato. Dette blir et forstyrrende element som støter vekk leseren. Pusten er også noe som er viktig i innlesningene. Innleseren må bruke pusten for å bryte opp teksten, og bygge opp spenning. Pusten bør følge tanken og språkets melodi. Men pusten kan også være et forstyrrende element, om den plasseres på feil sted i setningen. På samme måte som det er forstyrrende når en puster

³³ For eksempel hadde Thomas Mann en fast innleser, Gert Westphal. Etter hans død beskrev Manns kone, Katja Mann, Westphal som «Des Dichters oberster Mund». «Dikterens rette munn». Westphal ble også gravlagt ved siden av Mann (Sprecher, 2001).

³⁴ <https://www.cappelendamm.no/serieromaner/onkelen-fra-amerika-frid-ingulstad-9788202510442> (25.03.16)

³⁵ 38-50 er planlagt utgitt mellom april og oktober 2016 med samme innleser.

på feil plass i en sang. Stikkord her er prosodi, frasering og betoning, men da jeg har begrenset med plass, velger jeg å ikke gå videre inn på dette i denne oppgaven.

Når en tekst skal formidles er det viktig at formidleren, her innleseren, har en forståelse av teksten. Lydbok er et intimformat, med en person som leser rett inn i øret på en annen. Murray Schafer sa at: "Hearing is a way of touching at a distance" (Murray Schafer sitert etter Rubery, 2008, s. 72). Selv om Schafer hadde sosiale hendelser rundt lyd i tankene, som konserter, mener Rubery dette er sant for mange andre former for lydmedier, og kanskje en av grunnene til hvorfor «so many listeners have long favoured the intimacy of radio over visual media» (Rubery, 2008, s. 72). For at innleseren skal fange leseren må hen ha en nærhet til stoffet, og tilstedeværelse i teksten. I et intervju med Aftenposten, forteller Anders Ribu om hvordan han forbereder seg til en innlesning «[...] Jeg leser alle bøker på forhånd, ofte flere ganger. Jeg må sette meg inn i stemningen så jeg best kan formidle det forfatteren vil si. Jeg må også gi teksten et eget liv, få det til å klinge» (Keilhau, 2015). Det er vanlig at innleser leser boken en til tre ganger før selve innspillingen, markerer viktige ord, passasjer og skriver ned tips til seg selv. Et godt forarbeid er viktig for at resultatet skal bli best mulig, og for å minimere tiden det tar å lese inn teksten, ved å minimere, blant annet, feillesninger. Innleser må også, som Ribu nevnte, sette seg inn i stemningen i teksten. Dette illustrerer noe av forskjellen mellom lesing og stillelesing. De aller fleste leser en bok kun en gang, og danner seg hypoteser om teksten, på grunnlag av informasjonen som blir gitt underveis. Fordi innleser har satt seg inn i boken, og lest den før, som forberedelse til innlesningen, har hen et overblikk over historien før selve innlesningen. Hen kan på bakgrunn av historiens forløp velge intonasjon og talemåte til karakterer som, for eksempel, viser seg å ikke være den de gir seg ut for å være, eller legge trykk på frampek og annen informasjon som en førstegangsleser ikke nødvendigvis ville lagt merke til i lesing. Og med det kan innleseren gi mer informasjon enn teksten intenderer, til underveis-tolkning av teksten. dette kan gjøre det lettere for leseren å avsløre et plott. Spørsmålet er om dette gjør teksten generelt lettere å forstå, og dermed ikke 'verdt' å lese/studere. Eller om denne formen for tolkende lesning løser opp i et nivå av kompleksitet, samtidig som den skaper et annet. En nærmere studie av dette ville vært interessant.

Tolkende lesing er uansett ikke til å unngå. Det er ingen ting som heter nøytral innlesing. Barbara Holdridge, innleser og med-grunnlegger av Caedmon Records, forteller i et intervju med Rubery at «I wouldn't dream of recording fiction in a "neutral" voice. What italics, long dashes, ellipses, and exclamation points do on the printed page, the voice must do on the recorded version» (Rubery, 2013). Å lese i en 'nøytral' stemme ville vært en monoton og lite spennende innlesning, noe jeg mener er en dårlig gjengivelse av teksten. Spørsmålet er i hvor

stor grad skal innleser dramatisere og differensiere mellom stemmene til de ulike karakterene? Dette vil jeg se nærmere på i delkapittel 5.4.3.

Om det er fremmedspråk, vanskelige ord eller fremmede navn er det viktig at innleseren er forberedt. Lydbokforlaget fortalte at de har en praksis som går ut på å ta kontakt med noen som har den språkkompetansen de trenger. Dette er hovedsakelig innleser sin jobb, men produsenten har det overordnede ansvaret for kvaliteten, og er derfor med i denne prosessen. Hos NLB fikk jeg høre at det var innlesers jobb å finne ut av fremmedspråk. Innleser skal hovedsakelig bruke retningslinjene for uttale, fra språkrådet. Det ideelle er en balanse mellom standard uttale, fornorsking og originalspråk. Også her er det mange fallgruver (se kap. 5.5.1). Fra Cappelen fikk jeg høre at valg av uttale er litt opp til innleser, men de forsøker å sette seg inn i lytter-rollen og bruke de formene som *føles riktig*. De formene som lytteren forventer å høre, for eksempel utenlandske ord og navn som har en innarbeidet uttale på norsk, blir ofte «rart» om man sier det med korrekt (original) intonasjon. Et godt eksempel på dette er *London*.

Innleser blir betalt per ferdig innleste time. Som jeg har nevnt tidligere ligger gjennomsnittet på ca. 2,5:1 timer. I artikkelen «Voices in My Head: The audiobook boom – opportunities and challenges» intervjuer Mary Burkey innleser og produsent Tavia Gilbert, om utviklingen i lydbokmarkedet (Burkey, 2015). Hun mener at denne praksisen, med å kun betale per innlest time, kan være med på å påvirke kvaliteten på lydboken i en negativ retning. Det er flere faktorer som påvirker innlesingstiden. Hvor erfaren eller dyktig innleser er. Hvor godt forberedt hen er. Dette avgjør hvor mange feil som må rettes opp, og hvor mye som må leses på nytt. Dette henger også sammen med tekstens kompleksitet. Er det mange fremmedord, utenlandske ord og navn, lange setninger, vanskelig tematikk? Hvordan er innlesers dagsform, konsentrasjon? Er det mye kroppslidder eller andre former for ekstern forstyrning?

5.3.3 Valg av stil og virkemidler

Spørsmålet om stil og virkemidler er forbundet med sjanger. Havik forteller at visse stemmer og stiler 'passer til' visse type sjangere. Og at det (kanskje litt for) ofte blir valgt ut eldre menn, med dyp røst til å lese en typisk kanonisert tekst, med udramatisert-lesestil (se kap. 6.2). Lyden av Hamsun eller Kielland oppfattes som myndig og verdig. Også i forhold til ungdomsbøker mener jeg å se en tendens til at mannlig innleser blir sett på som mer 'nøytralt'. Det ser for meg ut som om kvinnelig innleser kun blir benyttet i de tekstene som har kvinnelig jeg-forteller, eller er markedsført spesielt mot jenter. Mens i tekster markedsført mot gutter eller begge kjønn, oftest har mannlig innleser, selv om fortelleren er en ikke-antropomorf tredjepersons forteller

Dette er selvfølgelig kun spekulasjon rundt egne observasjoner, jeg har derfor ikke noe grunnlag for å fastslå hverken det ene eller andre, bortsett fra at det kunne vært interessant å forske videre på. Havik sier, i forhold til innleser, stil og sjanger, at det kunne vært spennende å utfordre normene, ved å velge en annen tilnærming. Jeg tror mange eldre tekster kunne fått ett nytt liv som lydbok, om de hadde fått 'samme behandling' som ny litteratur.

I tilfeller hvor det er visuelle virkemidler i den trykte versjonen må forlagene ta stilling til om, og i så fall hvordan, disse skal overføres til det lydlige mediet. NLB produserer lydbøker i DAISY-format. I 2008 ble det utarbeidet «Pedagogiske retningslinjer for produksjon av DAISY-bøker» (Delia, 2015), som skal gjelde for alle DAISY-bøker for grunnskoleopplæring. Hensikten med retningslinjene er at DAISY-bøker skal bli produsert på en ensartet og pedagogisk god måte. Da dette som sagt er spesielt beregnet på lærebøker er det ikke alt som er relevant for produksjon av skjønnlitterære bøker. Det som er interessant å se på er blant annet metode for tolkning og beskriving av visuelle virkemidler. Med visuelle innslag i bøkene tenker vi først og fremst på illustrasjoner som fotografier, kunstbilder, diagrammer, faglige figurer, kart, osv. Bilder kommuniserer raskere enn tekst. Når tekst og bilde står sammen, påvirker de hverandre og utgjør en helhet. De visuelle virkemidlene som er brukt i boken er noe vi *ser* (Delia, 2015, s. 72). Innleser må derfor finne meningsbærende ord på det visuelle. Innleser, og eventuelt produsent, må finne ut hva de enkelte virkemidlene står for, hvilken intensjon de har, og hva slags ord det er riktig å bruke om dem. Det er viktig å finne "meningen" bak virkemidlene, mer enn å beskrive dem (Delia, 2015, s. 36).

Når det gjelder sakprosa sjangeren er praksis for adaptasjon svært forskjellig fra de kommersielle forlagene og for NLB. Da en av hovedoppgavene til NLB er å gjøre studielitteratur tilgjengelig for de som har vanskeligheter med å lese tekst, har de som sagt retningslinjer om å ikke ta vekk noe, og ikke legge til noe. De kommersielle aktørene har ikke den samme målgruppen, og har derfor annen praksis på dette feltet. Det er, for de kommersielt produserte lydbøkene, for eksempel ikke vanlig å lese fotnoter og billedtekst. Dette kan noen ganger være en utfordring, om viktig informasjon står i en fotnote, eller om det refereres tilbake til en bildetekst som ikke blir lest opp. Av og til har fotnoter blitt bakt inn i teksten, markert med «fotnote»/ «fotnote slutt». Også her, er det viktigste at teksten blir logisk og forståelig for dem som velger å lytte til den. Om det er nødvendig, hender det innleser sien noen ekstra ord for å beskrive essensielle visuelle elementer. Jeg har også sett et par eksempler på at en lydbok anbefaler leseren å ha den trykte boken foran seg når hen lytteleser. For eksempel *The gift of Dyslexia* av Ronald D. Davise. Eller at lydboken kommer med en PDF-fil, med grafer, tabeller

og bilder. *The Mind Club: Who Thinks, What Feels, and Why It Matters* av Daniel M. Wenger og Kyrt Gray, lest av David Marantz, er et eksempel på dette.

5.4 Register over virkemidler

I adaptasjon av en bok til lydbok, står man med et kildemateriale til en historie, som skal fortelles i et annet medium. Dette nye mediet har et sett med virkemidler til rådighet, som produksjonsansvarlig må velge mellom for å fortelle historien. Her er det mange måter å løse det på. Én produsent velger kanskje helt andre virkemidler enn en annen. Og bøker med lik oppbygging adapteres ikke nødvendigvis likt. Det finnes ikke et fastsatt regelverk for hvordan det *må* gjøres. Det er denne kreative prosessen som gjør lydboken til en ny *universal*, et nytt verk (jf. Kap. 4.1).

Mariken Lauvstad skriver i en artikkel for barnebokkritikk.no, at gode fortellinger bør bearbeides for å uttrykke det potensialet de har i et nytt medium. Nøkkelen for å skape en god (barne)lydbok ligger i formidlingsevnen og utgivers ambisjonsnivå, mener Lauvstad. Hun mener videre at også ungdomslitteratur bør abridges i adaptasjonen til lydbok. For eksempel kunne spenningslitteratur blitt langt mer engasjerende om den hadde hentet inspirasjon og elementer fra hørespillsjangeren (Lauvstad, 2012). Da abridgment blir mindre vanlig ettersom lagringskapasitet og brukervennlighet stadig forbedres (jf. 2.3), kommer jeg ikke til å se nærmere på dette virkemidlet. Det jeg vil se på i dette kapitlet er de forskjellige mulighetene med tanke på lesestil, en eller flere innlesere, eventuelt forfatterinnlesning, og mulighetene for bruk av dramatisering og lydkulisser.

5.4.1 En eller flere innlesere

Som jeg har nevnt tidligere er det flere forskjellige innlesningsstiler tilgjengelig for lydbøker. Stilen bør speile tekstens struktur best mulig, da den er med som tolkningsgrunnlag for lydboken. Stilene kan grupperes i fire hovedkategorier. På engelsk brukes begrepene *fully voiced*, *partially voiced*, *unvoiced* og *multivoiced*. Da jeg ikke har funnet noen norske begreper med samme innhold, foreslår jeg her oversettelsen: *fullstendig dramatisert*, *delvis dramatisert*, *udramatisert* og *multidramatisert*.

Fullstendig dramatisert lesestil er den vanligste (Beavin, 1996). Her blir alle de forskjellige karakterene dramatisert, gitt ulike stemmer, gjennom hele teksten. En tekst med et rikt og variert persongalleri er en naturlig kandidat for denne typen stil. De beste innlesere kan ha et stort persongalleri uten problemer. Ivar Nergaard innlesning av *Doktor Proktors prompepulver* av Jo Nesbø, er et glimrende eksempel på dette.

Delvis dramatisert lesestil fokuserer på å individualisere én, eller en liten gruppe karakterer, mens resten, inkludert fortellerstemmen, blir holdt litt i bakgrunnen. Personsentrerte bøker som med en sterkt dominant karakter, passer godt til denne stilen, kanskje fordi mye av handlingen blir presentert gjennom denne karakteren. Bøker som dreier seg om en tett (familie)gruppe kan også fungere godt i denne stilen, da det ofte er likheter i talemønster, dialekt, og talestil. Dette «can be heard as variations on a theme — underscoring the connections, suggesting the differences» (Beavin, 1996). Tekster med rikt språk, eller introspektive tekster, kan også passe til denne stilen, da leseren kan ha lettere for å oppfatte og sette pris på språkets melodi og følelse, om det ikke overleses med dramatisering.

Den tredje hovedgruppen er *udramatisert* lesestil. Denne karakteriseres av rett frem, udramatisert lesing. Det vil ikke si at den er ‘nøytral’, men at all tekst blir lest inn i samme ‘stemme’, uten differensiering mellom karakterene. Denne stilen avhenger mye av god «match» av innlesers stemme og tekstens ‘stemme’. «Like pure storytelling, unvoiced narrations might seem to be as easy as breathing; because of that very simplicity, they have the greatest potential for failure» (Beavin, 1996). Selv om overdramatisering er en fare, er det altså ikke gitt at det er lettere for innleser å formidle teksten med en udramatisert lesing. Det kan også være en utfordring for leseren å følge med på hvem som sier hva.

Multidramatisert lesestil går ut på å at hver karakter har sin egen innleser. Ved første øyekast kan dette minne om en fullstendig dramatisert lydbok. Men resultatet blir et ganske annet, fordi dynamikken i en gruppe endrer lyd-landskapet betraktelig. Det kan også være en utfordring å få timingen til å stemme på en naturlig måte. Og en ‘nøytral’ innskytelse av «sa hun», «sa han» kan virke forstyrrende. Denne type produksjon er sterkt knyttet opp til radioteater. Jeg har ikke funnet noen eksempler på norske lydbøker produsert på denne måten.

En femte mulighet er å kombinere multidramatisert lesestil med en av de andre stilene. Da blir det brukt flere innlesere, som hver har ansvar for en forteller eller synsvinkel. Enten fullstendig dramatisert, delvis dramatisert eller udramatisert stil i hver sin innlesning. *Barnepiken*, av Kathryn Stockett, lest av Birgitte Victoria Svendsen, Ingrid Vollan og Cathrin Gram, er et eksempel på dette. Når det skal avgjøres om en lydbokadaptasjon skal ha en eller flere innlesere, er det ingen faste regler for hverken det ene eller det andre. Utgangspunktet for

avgjørelsen ligger i den enkelte teksten. Det er likevel noen tilfeller hvor det er mer aktuelt å vurdere muligheten for flere innlesere. Det er særlig i bøker som bytter mellom mannlig og kvinnelig fortellerstemme, eller om det på andre måter er essensielt for historien, det blir valgt flere innlesere. Av og til er det et spørsmål om budsjett. Det kan også ha noe med markedsføring å gjøre. Det at flere innlesere har stått sammen om å lage lydboken, kan gi den et ytre løft. *Barnepiken* var en høyt prioritert bok for Cappelen, da den ble gitt ut samme år som filmatiseringen.

Den tomme stolen av J.K. Rowling, er et eksempel på en tekst hvor fortellersynsvinkelen skifter mellom et knippe karakterer, som er ulike aktører i samme fortelling, men som kun har én innleser: Trond Brønne. I dette tilfellet er det Rowlings litterære agent som har strenge regler for oversetting og innlesning av hennes bøker. Havik mener å huske at det var lagt ned forbud mot å ha flere innlesere. Det må også skrives egne kontrakter om hvordan ting skal sies. De norske lydbøkene må sendes til forlaget for å få godkjenning. I tillegg er det regler for rekkefølger på informasjonen i annonseringen av lydboken (tittel, forfatter, oversetter, innleser). Dette er et eksempel på hvordan oversatt litteratur har flere utfordringer i adaptasjonsprosessen.

5.4.2 Forfatterinnlesning

Som jeg nevnte i kapitlet om valg av innleser er det en mulighet at forfatteren selv leser inn boken. Noen forfattere ønsker å lese inn egne bøker, men det er ikke alle som egner seg. «Og det er absolutt ikke alle forfattere som passer som innlesere, selv om de kanskje gjerne vil. Noen forfattere orker ikke høre andre lese sine tekster, mens andre klarer ikke selv å ha den nødvendige distansen» sier Eilertsen, produsent hos Lydbokforlaget, til Bok og Samfunn (Skylstad, 2012, s. 19). Lydbokinnlesning handler om muntlig formidling av en historie, og selv om en forfatter kan være god på skriftlig formidling, betyr ikke det nødvendigvis at hen er god på det muntlige. Det er, som Eilertsen nevner, heller ikke alle forfattere som klarer å ha den nødvendige distansen til teksten. Lydbokforlaget forteller at de alltid spør forfatteren om hen ønsker å lese selv, og opplever at de aller fleste har selvinnsikt nok, til å vite om det er 'en god idé' eller ikke.

Det hender at forfattere som ønsker å lese boken selv, gjør endringer i verkene sine etter, eller underveis i, innlesningen. Det kan være endringer i setninger, for å få dem til å klinge bedre. Eller større ting som scener, for å skape bedre logisk sammenheng, eventuelt andre effekter som kommer frem i høytlesningen. Åse Seiersdal leste inn en av sine lydbøker parallelt

med slutføringen av teksten, og endte opp med å endre en del ting underveis. Også Øystein Wiik gjorde en del endringer etter at han spilte inn lydbokversjonen av *Dødelig applaus* (Skylstad, 2012, s. 19). Erlend Loe er en av dem som alltid leser sine egne bøker. Romanen *L*, leste han live for publikum på Sting i Stavanger, utgitt som lydbok i 2009. Lydbøker med liveopptak skal jeg se nærmere på i kapittel 6, hvor jeg tar for meg *yes please* av Amy Poehler.

Har forfatteren autoritet over teksten? Spørsmålet om forfatterinnlesninger gjør boken bedre eller ikke, er knyttet til synet på forholdet mellom forfatter og teksten. Er man av den oppfatningen av at forfatterens intensjon er vesentlig i arbeidet med å tolke teksten, en forfatterorientert tekstforståelse (jf. Kap. 4.3), kan forfatterinnleste lydbøker være en måte å komme nærmere tekstens kjerne. Forfatterinnlesninger kan sees på som en iscenesettelse av autoritet over teksten, og autentisitet i teksten, hvor det oppstår en forestilling om intimitet og nærhet til tekstens kjerne. «The author is actually recapturing the emotions experienced when first the book or poem was written. It doesn't matter whether he or she reads as an actor would. The actor is interpreting the author's intent. The author is interpreting his or her own intent – not someone else's work, but his or her own, in the authentic intonation, emotion and accent» (Rubery, 2013), sier Barbara Holdridge, innleser og med-grunnlegger av Caedmon Records. Hun forteller videre at «[...] that is the difference that Caedmon emphasized. [...] When the author was still alive, we always campaigned for the author's own reading, Usually we get our man- or woman» (Rubery, 2013). Dette tror jeg kommer fra en visshet om at lydboken ikke er det «originale» verket, men da kan man også gå inn i en diskusjon om intertekstualitet, og hva som egentlig er originalt. Dette er en spennende diskusjon, men som jeg dessverre ikke har plass til i denne oppgaven. Legger vi dette synet til grunn for vurdering av lesepraksiser, er en forfatterinnlest lydbok alltid bedre enn, ikke bare andre lydbøker, men også hvor leseren står for avkodingen. Da det er forfatterens tolkning av eget verk som sees på som mest verdifullt og riktig³⁶. Også Havik forteller at forfatterinnlesning er å foretrekke, men at det viktigste er at resultatet blir best mulig.

Er man derimot enig med Barthes, i at «forfatteren er død», har det lite å si hvem som leser. Med leserorientert litteraturforståelse (jf. Kap. 4.2) vil enhver lesning avsløre nye sider og tolkninger ved en tekst. Selv om litteraturforskningen siden 1960- og 70 tallet, har fokusert mer på leserens rolle i den litterære kommunikasjonen, virker det som om bildet av forfatteren som allmektig og allvitende, fremdeles står sterkt hos mange. Dette mener jeg på bakgrunn av den skepsisen lydbøker møter. Det at jeg har følt det nødvendig å innlede denne oppgaven med

³⁶ En ting som kunne vært interessant å undersøke er holdninger knyttet til originalitet i tekst i trykk og lydbok, i forhold til teksten trykt på originalspråket og oversatt versjon.

å forsvare lydbokformatet, da spesielt i forhold til innleserens rolle (jf. Kap. 2.6), er for meg et tegn på utbredelsen av denne oppfatningen. Grunnen til dette kan være den tidligere nevnte intimiteten som oppstår i lyttelesesituasjonen, og nødvendigheten av å gjøre alt eksplisitt (intonasjon, forteller, osv.). Da et ideal i litteraturforskning, ikke bare er leserorientert analyse, men også teksten alene. I lydbøker hjelper intonasjon, styrke og takt, leseren i tolkningsarbeidet, det argumenteres derfor for at 'mye av jobben' er gjort. Med en slik oppfatning kan lydbokmediet sees på som unødvendig eller uinteressant å forske på.

Det er én sjanger jeg mener dette virkemiddelet passer spesielt godt: selvbiografier. I en skriftlig selvbiografi forteller forfatteren om seg selv, via boksidene. I en forfatterinnlest lydbok av en selvbiografi forteller personen sin historie direkte til leseren, noe som gir denne typen lydbøker en helt annen dimensjon av intimitet mellom sender og mottaker. Det er også i denne sjangeren som forfatterens intensjon er mest relevant. Selvbiografi er en sjanger på grensen mellom skjønnlitteratur og sakprosa³⁷, forfatteren forteller en stilisert versjon av virkeligheten, hvor hen plukker ut de hendelsene som passer til det inntrykket hen vil at leseren skal sitte igjen med. Men det er like fullt grunnet i en (subjektiv)virkelighet, og har derfor en tolkning forfatteren mener er 'rett'. Det er derfor jeg mener forfatterens intensjon er et mer interessant spørsmål for denne sjangeren. Det er blant annet av denne grunn jeg har valgt å analysere den trykte og den forfatterinnleste lydbokversjonen av Amy Poehlers *yes please* (se kap. 6.2).

5.4.3 Dramatisering

Grad av dramatisering er et spørsmål om stil og tolkning. Dramatisering kan gjøre teksten levende og lettere tilgjengelig for leseren. Havik forteller at lytterne har delte mening også angående ønske om at innleser skal *spille ut karakterene*. Noe liker det, mens andre mener at skuespilleren kun vil 'vise seg frem'.

Tydelige stemmekarakterer kan hjelpe leseren å holde styr på hvem som sier hva. Men det gjelder å ikke overdrive. Overdrevet teatralisk stemme tilfører innlesningen noe kunstig. Mange innlesere er gode på replikker, men sliter mer med den narrative teksten, og omvendt. "Perhaps the most consequential decision to be made when recording an audiobook is how far to take 'voice characterization', the narrator's performance of varied vocal registers to represent different characters in the narrative" (Rubery, 2008, s. 67). Det kan, for noen, være fristende å utvikle et stort galleri av stemmer, men her er det også lett å trække feil, og miste oversikten,

³⁷ En diskusjon rundt forholdet mellom skjønnlitteratur og sakprosa, kunne rommet en masteroppgave i seg selv. Det er heller ikke avgjørende for min argumentasjon, jeg kommer derfor ikke til å gå noe nærmere inn på dette her.

både for innleser og leser. Det kan også være en utfordring å formidle en karakter på en overbevisende måte. «This can be challenging for narrators reading stories outside the range of their own biography and may even call for a counterintuitive solution; for instance, male narrators often have more success speaking female parts in a whisper rather than a falsetto» (Rubery, 2008, s. 67). Men som sagt kan gode, ofte erfarne, innlesere holde styr på et stort persongalleri, og overlevere det på en overbevisende måte.

Også her ser vi ulike sjangerkonvensjoner. I krim er det vanlig at innleser holder seg mer avmålt og distansert til stoffet, med en mindre malende måte å lese på, spesielt i ekstreme eller voldelige scener. I litteratur for voksne er det generelt sett en mer moderat tilnærming til dramatisering, hvor forskjellene stor sett er nyanseringer, heller enn fullt ut dramatiseringer. Det kan hende praksiser ved stillelesning er normgivende for denne type litteratur. Literacy eventene vanligvis assosiert med voksenlitteratur dreier seg ofte rundt en stillelesende person som har en en-til-en kommunikasjon med teksten, noe som gir en mer intim setting. I motsetning er literacy eventer assosiert med barnelitteratur ofte sosiale settinger, hvor voksne leser høyt for barn. I barnelitteratur er det større mulighet til å dramatisere og å lage stort spenn i stemmekarakterene. Grunnen til dette er at forlagene tror at målgruppen setter mer pris på dette. Kan hende fordi barn er mer opptatt av hvordan ting blir sagt, enn hva som blir sagt. Og at de synes rare og uvanlig stemmer og dialekter er morsomme, mens voksne finner dem forstyrrende. Det siste er spekulasjon fra min side. Den intime lesesituasjonen er derfor kanskje idealet i litteratur for voksne, mens en sosial høytlesningssituasjon er hva lydbøker for barn, måler seg opp mot. Vi skal se videre at barnelitteraturen også er den viktigste arena for lydkulisser, sang og musikk.

5.4.4 Lydkulisser

Lydkulissene kan skape en dimensjon av realisme i teksten. En god fortelling skaper bilder i hodet til mottakeren, og lydkulisser kan bidra til å gjøre disse bildene mer levende. Jeg har valgt å dele lydkulissene inn i tre hovedkategorier: lydrepresentasjoner, atmosfærelyd og musikk.

Med kategorien *lydrepresentasjon* mener jeg de lydene som representerer handlinger eller elementer fra historien. Lydrepresentasjoner er *lyden av* en dør som åpnes, skritt i snø eller en ringeklokke som ringer. Lydord fra teksten, går også under denne kategorien. Det er de lydordene som står i skrift, som blir byttet ut med en lyd. For eksempel om det står «Bang! Sa det.» i en tekst, kan det, i lydboken representeres med lyden av et smell. *Atmosfærelyden* er i likhet med lydkulissene med på å skape bilder i hodet til leseren. Det hjelper leseren å orientere

seg i de forskjellige miljøene historien foregår i. Det kan også brukes for å plassere handlingen i et bestemt miljø, som i en travel butikk, på stranden eller i skogen.

Under denne kategorien behandler jeg også bruk av musikk og sang. Musikken kan brukes for å sette en stemning. Melodier og uttrykk kan også hentes fra ulike kulturer for å plassere historien i tid, eller et annet sted. For eksempel kan arabisk inspirert musikk brukes i adaptasjoner av *1001 Natt*, mens norsk folkemusikk kan sette stemningen for Per, Pål og Espen Askeladd. Å bruke låter, med sang og musikk, er også en mulighet til å gi historien en ekstra dimensjon, men her er det en grense for hva som er lov. Har lydboken mer enn 50% låter, regnes den som et hørespill, og faller inn under en annen mva-sats. Det er også en utfordring i forhold til opphavsrettigheter, spesielt rundt utenlandsk musikk. Dette kommer jeg tilbake til litt senere i delkapittelet.

Havik forteller at det tidligere var egne ansatte som drev med produksjon av lydkulisser, mens i dag er det vanlig å bruke lyder fra et sett med standardeffekter. NLB forteller at de ikke bruker lydculisser og musikk i sine produksjoner. Også Lydbokforlaget forteller at det er sjeldent, da dette gjør produksjonsprosessen lengre og dyrere.

I likhet med dramatisering, er det i barnebøker, lydculisser er mest til stede. I lydbøker laget for de aller minste er det vanlig å bruke en del lydeffekter og musikk som virkemiddel. Havik forteller at i bøker beregnet for barn i barnehagealder er det ofte fint å bruke musikk for å få et avbrekk i teksten. De trykte bøkene for denne aldersgruppen har ofte mye illustrasjoner



Figur 5.1 Til Huttetuenes land. Dette er en dobbeltside fra boken hvor det ikke er noe tekst. I lydboken illustreres dette med jungel/stammemusikk, slik som barn forestiller seg det. Rytmiske trommer og «tarzan»-lyder.

som bryter opp teksten på lignende måter.³⁸ Et eksempel på stor bruk av lydkulisser er boken *Til Huttetuenes land*, av Maurice Sendak. Dette er en bok med svært lite tekst. Det er ca. en til tre setninger per side, med noen sider helt uten tekst. Historien er mye fortalt gjennom illustrasjonene. I lydboken er derfor musikk og lydkulisser, som et hav som plasker, og trær som knirker og rasler, brukt til å fortelle handlingen. Lyd erstatter bildenes funksjon. I tillegg spilles det musikk som illustrasjon, både på følelser teksten vil vise, og handlinger i historien.

Som jeg nevnte ovenfor, er det også bøker med tilhørende sanger. *Trolle og den magiske fela* av Alexander Rybak, er en illustrert barnebok, som Rybak selv har komponert sanger til. Disse sangene er en del av lydboken, sammen med annen stemningsmusikk og lydkulisser. Lydboken er lest av Dennis Storhøi, og følger med den trykte boken (kan også kjøpes separat). I dette tilfellet er sangene skrevet som en del av historien. Det finnes også bøker som har fått sanger skrevet til innholdet etter utgivelsen av den trykte boken, som i nyere utgivelser er en del av lydboken. Bøkene om Karsten og Petra er et godt eksempel på dette. Til bildebokserien om Karsten og Petra, er det laget egne sanger med innhold fra historiene, men som ikke originalt var del av dem. Dette er altså noe ekstra som kun er tilgjengelig for lytteleserene.

Også i lydbøker for litt større barn blir lydkulisser brukt. For eksempel i *Doktor Proktors prompepulver*. I denne boken er det stort spenn i stemmekarakterene, og flere tegnede illustrasjoner, for eksempel se figur 5.2. Dette er etter min mening en bok som fungerer bedre som lydbok en på trykk, da hovedfokuset, prompting, er et lydlig virkemiddel. Humorverdien i en god promp er ikke å undervurdere, når man har med barn fra åtte år, å gjøre.³⁹ Og den faktiske prompe-lyden forsterker dette inntrykket. De aller fleste lydordene i boken er byttet ut med faktiske lyder, ikke bare for prompting. I tillegg er det lagt på korpsmusikk når korpset spiller. I den trykte boken er det en del tegnede illustrasjoner, disse er i noen tilfeller byttet ut med stemningslyder. For eksempel gjenklang og lyd av dryppende vann, da Bulle sitter fast i kloakken (Nesbø, 2007, s. 158f).

Figur 5.2 Illustrasjon av Bulle, Doktor proktors prompepulver



³⁸ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.16

³⁹ Målgruppen for boken er barn fra åtte år. <https://www.lydbokforlaget.no/node/1924> (25.04.16)

For voksenlitteratur er det litt annerledes. Her er det teksten som står i fokus. Det er heller ikke så mange visuelle illustrasjoner i skjønnlitterære bøker for voksne. Målgruppen har heller ikke det samme behovet for å bryte opp teksten som små barn har. Mange mener også at det er forstyrrende for lesingen. Havik forteller at Cappelen Damm ser på lydbøker som «en stemme som formidler en historie», og at det er det de er gode på. Musikk kan man få tak i på andre plattformer, og det er heller ikke det lytteren kommer for å høre. «Folk vil høre en lydbok for å høre en lydbok, uten å bli forstyrret av «pauseinnslag»». ⁴⁰ I likhet med sakprosasjangeren, hender det at illustrasjoner som er nødvendig for forståelsen blir beskrevet av innleser, men det er ikke ofte dette er nødvendig. Noen ganger blir musikk brukt som sammenbindende element i bokserier, for eksempel som introduksjon. I den svenske versjonen av *Sagaen om Isfolket* brukes dette virkemiddelet.

I bøker som er sterkt knyttet til en sang eller musiker, kan det hende musikken blir tatt med som illustrasjon, i starten eller slutten av boken. Boken *So long Marianne*, av Kari Hesthamar, handler om forholdet mellom artisten Leonard Cohen og Marianne Jensen, fra Norge. Cohen skrev en sang dedikert til Marianne, med samme tittel som boken. Denne sangen blir spilt av i introduksjonen til lydboken. Utfordringen med å bruke utenlandsk musikk, er at det er så stort arbeid i forhold til rettigheter, at det ofte ikke er 'verdt det' for forlagene. Da det uansett ikke er sangene kundene er ute etter. En annen bok med sanger er *Bad boys: Steroid* av Anette Münch. Denne boken kom opprinnelig ut som en ordinær bok, men før utgivelsen av lydboken ble det inngått et samarbeid mellom forfatteren og hiphop-duoen Erik og Kriss. De gikk sammen om å lage en musikalsk forestilling med utgangspunkt i romanen. ⁴¹ Cappelen Damm inngikk en avtale med Erik og Kriss, om bruk av disse låtene i lydboken. Da det var en lydbok som skulle lages, valgte Cappelen Damm å la teksten stå mest mulig på egne ben, og bruke låtene som introduksjon og skiller, men ikke som del av hovedteksten. De valgte å ha med ca. 30-40 sekunder av låten, med tittelnavnet, i starten av lydboken og låten i sin helhet til slutt. Samt noen utdrag av instrumental-versjoner som overgang mellom bokens deler. I neste delkapittel vil jeg peke på noen av de utfordringene som oppstår i forhold til virkemidlene, og den tekniske produksjonen av lydbøker.

⁴⁰ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.16

⁴¹ Forestillingen spilles på ulike skoler rundt om i landet, våren 2016.

5.5. utfordringer i adaptasjonsprosessen

I adaptasjonsprosessen er det flere utfordringer. Jeg har valgt å dele dem opp i estetiske utfordringer, og tekniske utfordringer. Av de estetiske utfordringene, er det forhold som er knyttet til dramatisering og uttale som er viktigst. I den tekniske kategorien har jeg valgt å fokusere mest på forstyrrende elementer utenfor teksten, som kan fanges opp av mikrofonene.

5.5.1 Estetiske utfordringer

De estetiske utfordringene er selvfølgelig mange. Jeg vil her nevne noen elementer av selve innlesningen som kan oppleves forstyrrende. For det første kan det hende at formen og uttrykket i en bok endres underveis i innlesningsprosessen. Havik forteller at første kapittel ofte ble lest på nytt, men at dette ikke lenger er vanlig, av økonomiske grunner.

Den andre gruppen utfordringer har med språk og uttale å gjøre. Om en innleser har en uvanlig eller «feil» uttale, spesielt om ordet kommer ofte, kan dette blir forstyrrende for leseren. Dette kan gjelde også uttale av ord og uttrykk på andre språk (jf. 5.3.2). Dette er ikke et så stort problem for de ‘vanligste’ språkene, engelsk, tysk, fransk, da brukes det ofte innlesere med kompetanse i språket. Det er derimot vanskeligere å finne innleser med rett språkkompetanse i mindre språk, som finsk og bulgarsk, noe som fører til at uttalefeil blir verre å unngå. Dette kan føles sårt for de leserne som har tilknytning til språkområdet, om det ikke blir gjort på en ‘skikkelig måte’. Havik presiserer at de selvfølgelig ønsker at det skal være korrekt, men at det dessverre er grenser for hvor mye arbeid de kan nedlegge, av økonomiske hensyn.⁴² Han forteller videre at det er vanlig å gå til den norske forfatteren for råd om uttale, men at de har opplevd at forfatteren har benyttet seg av oppslagsverk eller lignende, og derfor ikke har kunnskap om uttalen. Forfattere trenger stort sett bare forholde seg til rettskriving av ord og navn, ikke korrekt uttale.

Dette er også en utfordring i forhold til oversatte tekster hvor navnene er originale. Oversetting av navn er mye debattert blant bokelskere. Bør navn oversettes eller ikke? Jeg tror grunnen til at mange oversettere velger å gi karakterene norske navn, for det første er om navnet har en betydning som er med på å beskrive karakteren, og for det andre for at teksten skal flyte bedre. Om en tekst inneholder utenlandske navn, må innleser ta stilling til om hen vil lese de med fornorsket uttale, som kan fungere bra, men også være bortimot umulig. Eller bruke den opprinnelige intonasjon i uttalen. Under stillelesing kan leseren selv bestemme hvilken uttale

⁴² Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.10

hen foretrekker, det kan også hende at dette gjøres ubevisst. Men når det leses høyt må en avgjørelse bli tatt, og gjennomføres konsekvent. Om dette er en annen enn den leseren foretrekker kan dette bli et forstyrrende element.

Jeg tror dette er et større problem i oversettelse fra engelsk, da mange lesere er kjent med lydene i dette språket, og da mange navn har tilsvarende norske navn. For eksempel det engelske navnet *Eric* /'ɛrik/ og det norske navnet *Erik* /'erik/. I dette eksemplet har uttalen størst utslag på stil og preferanser, og hvordan språket flyter. Et større problem oppstår når et navn får en helt annen betydning, om det uttales med norsk intonasjon. Et eksempel er det engelske navnet *Gale* /'geɪl/, fra Suzanne Collins *Hunger Games*. Her er det vanskelig å finne en gangbar uttale med norsk intonasjon.⁴³ Det er flere lydbøker som har fått kritikk for å beholde den engelske intonasjonen i navn.⁴⁴ Denne kritikken går ut på at det forstyrrer flyten av teksten og gir en komisk og tilgjort effekt, flere lesere har gitt tilbakemelding på at dette er forstyrrende for lesingen.

Dramatisering er, som jeg har vært inne på tidligere (jf. 5.3.2) et omdiskutert emne. Noen lesere liker det, andre mener det bør unngås. Som jeg har nevnt tidligere er ofte liten grad av dramatisering, bedre enn overdramatisering, i litteratur for voksne. I den historiske fremstillingen, viste jeg til hvordan høytlesning av tekster var vanlig i antikken, og at det er rimelig å anta at rapsodene hadde en stor grad av dramatisering i sine performances (jf. kap. 3.1.1). Den største forskjellen mellom denne type literacy-event og literacy-entener knyttet til lydbok er, at lydboken, som nevnt, er et intimformat, mens rapsodene fremførte for en gruppe. Overdreven dramatisering i lydbokformat får gjerne et kunstig uttrykk, som kan være ødeleggende for den intimiteten som lydboken streber etter. På samme måte som en som taler til en gruppe, og en som taler til én person, bruker ulike virkemidler og stemmeleie for å engasjere tilhøreren(e).

I lydbøker hvor dramatisering av karakterene blir brukt, er det flere fallgruver enn kun overdramatisering. For det første må innleser finne en måte å differensiere mellom når karakteren taler, tenker og eventuelt skriver. I tekst skilles dette med tegn for tale (– / «») og *kursiv* eller lignende for å markere at karakterene skriver, for eksempel brev. Utfordringen er hvordan dette skal uttrykkes på en så klar og forståelig måte som mulig, i muntlig språk. En annen utfordring er hvilken dialekt karakterer skal leses med, og hvilken effekt det har på leserens oppfatning av karakteren. I analysekapittelet skal vi se hvordan stereotypisering av

⁴³ I den norske oversettelsen, av Torleiv Sjøgren-Erichsen, heter denne karakteren Storm. Det er forøvrig det eneste navnet som er oversatt, kanskje nettopp på grunn av den norske betydningen av «gale».

⁴⁴ Jeg vil ikke til å nevne spesifikke titler, da dette ville være å henge ut innleser/produsent.

dialekter kan brukes i karakterisering og som humor (se kap. 6.1.2.1). Valg av dialekt krever også godt forarbeid. Jeg fikk høre en anekdote om en bok, satt til Vestlandet, hvor innleser valgte å gi hovedkarakteren stavangerdialekt, mens det på siste side ble presisert at han var fra Bergen.⁴⁵ En tredje fare ved at karakterer blir dramatisert er at identiteten til en uidentifisert karakter blir avslørt. For eksempel i *Inferno* av Dan Brown, lest av Jeff Harding for RNIB, blir identiteten til en av karakterene avslørt, tidlig i boken, gjennom dramatisering av stemmen, noe som avslører et av hovedplotene og ødelegger spenningen. Dette er et godt eksempel på hvordan innleseres fullstendige oversikt over teksten, kan være ødeleggende for lytteleseopplevelsen.

Av og til har bøker ekstremt brå slutt. Og som jeg har nevnt før, har man i lydbøker, ikke den konstante informasjonen om hvor i boken man er (jf. kap. 2.7). I en skriftlig bok er slutten alltid tydelig markert. Det er en siste side, med påfølgende blanke sider, eventuelt paratekster, og en bakperm. Selv i de tekstene hvor handlingen ender brått, eller midt i en setning (markert med ...) er dette lett identifiserbart som et virkemiddel. I en lydbok er dette mindre tydelig. Om en tekst ender midt i en setning, er det lettere for en lytteleser å konkludere med at det mangler en del av innspillingen, noe som kan skape forvirring og irritasjon. I slike tilfeller er det viktig for innleser og produsent å sette seg inn i mottakerrollen, og å finne en måte for å markere at teksten er slutt. I Tore Renberg sin bok *Vi sees i morgen* er avslutningen åpen og relativt brå. Dette markeres i lydboken med ordene «bok slutt».

5.5.2 Tekniske utfordringer

Den andre gruppen utfordringer går på det tekniske. Feil og mangler i det tekniske forstyrrer flyten i, og leserens opplevelse av teksten som helhet. Jeg har valgt å kommentere elementer som slurvete klipp, kropps- og bla-lyder. Det er selvfølgelig en rekke lydtekniske utfordringer, som går på blant annet kvaliteten av lyden. Men da dette krever spesialkompetanse innen lydteknikk, kommer jeg ikke til å kommentere dem her.⁴⁶

Slurvete klipp innebærer at ikke alle feil og gjentakninger er klippet bort. Under innspilling kan innleseren lese feil ord, snuble i ordene, eller lese dem med feil intonasjon og følelse. Når dette skjer skal hen gå tilbake og lese setningen på nytt, og feilen skal, selvfølgelig, slettes. Dette er noe som gjøres under stillelesing også, men da er det mindre merkbart og under leserens kontroll. Når feilene ikke slettes fra en lydbok kan det sammenlignes med at en forfatter

⁴⁵ Samtale mellom innlesingsveileder Kjersti Persdatter Nenseter, produksjonsadministrator Roald Madland og Malin Asker Andersen. (15.10.15)

⁴⁶ Videre lesning om emnet i *Content providing og lydbøker* (Angell et al., 2004).

ikke fjerner skrive- og trykkfeil, eller sletter setninger hen har skrevet på nytt. En ferdig roman skal ha en illusjon av at den ble skrevet som en sammenhengende historie, komplett fra første utkast. Slik er det selvfølgelig ikke. Det samme er tilfellet med en lydbok. Leseren skal ikke merke kutt og feilskjær, det skal virke som innleseren satt seg ned og leste boken fra perm til perm i en flytende seanse. Slik er det selvfølgelig heller ikke. Om feil og gjentakninger av setninger ikke fjernes blir dette en påminnelse på innleserens nærvær og avbrytning i flyten av historien og språket, og lett et forstyrrende element for leseren.^{47 48}

En annen utfordring under innspillingen er andre lyder. Rumlende mager, hosting og harking eller knitring fra klær, er ikke noe man vil ha i den ferdige lydboken. For å unngå at lyden fra rumlende mager høres er det viktig å ha regelmessige pauser. Det hender også at innleser sitter med en pute foran magen for å dempe lyden. Noe kaldt og noe varmt å drikke er gode hjelpemidler for å holde stemmen stabil, men melk er ikke ønskelig, da det skaper unødig slimproduksjon. I artikkelen «En lydbok blir til» (Skylstad, 2012, s. 19), forteller innleser og forfatter Øysten Wiik, at 'lydbokuniformen' er en enkel T-skjorte, delvis for å unngå forstyrrende lyder. Teknikker Rom Eirik Ingvaldsen forteller i den samme artikkel at «[d]en eneste som har fått lov til å lese inn en hel bok i knitrende kjole, var Wenche Foss» (Skylstad, 2012, s. 19). Lyden som kommer når man blar i boken, er heller ikke ønskelig, og skal klippes vekk med en gang. Lydbokforlaget forteller at de holder på å prøve seg frem med teksten på lesebrett, for å unngå denne problematikken, men at det er flere innlesere som fortsatt foretrekker å bruke papir, da det er lettere å gjøre notater og understrekninger. De antar at papir kommer til å forbli dominerende, frem til det kommer et godt elektronisk alternativ, som gjør det mulig å notere i teksten på en enkel måte.

En siste utfordring går på rettigheter ved oversatt litteratur, som jeg var inne på i delkapittel 5.3.3. Dette påvirker hva og hvordan for eksempel introduksjon av tittel, forfatter osv. skal leses inn, i forskjellige verk. Det påvirker også i noen tilfeller hvilke virkemidler som er tilgjengelig for innleser og produsent.

⁴⁷ Om man, som meg, er interessert i innlesningsprosessen, kan det være interessant å høre hvordan innleser jobber med språket. Men om man er hører på boken for fornøyselsens skyld og en oppslukt av historien, kan dette være et irritasjonsmoment.

⁴⁸ Et eksempel på verk med slike feil er *The Martian* av Andy Weir, lest av Simon Lay, for NLB. *Da NLB retter opp i slike feil, etter tilbakemelding fra lånere, kan det hende at denne innspillingen nå er feilfri. (21.01.2016)

5.6 Tilbakemeldinger fra lyttere

Når det gjelder tilbakemelding og respons på lydbøkene, forteller alle forlagene at de får direkte tilbakemelding fra lyttere, oftest via e-post. Det kan være både ris og ros i forhold til spesifikke innlesere og produksjoner, eller forslag til nye verk til produksjon.

En ting som ikke er spesielt vanlig i Norge, er anmeldelser av lydbøker i aviser og lignende, slik som for film og trykt litteratur. Dette er det større tradisjon for i utenlandske medier. Aviser som *The Guardian*, *The New York Times* og *The Telegraph* har alle egne seksjoner for lydbokanmeldelser. Det finnes også egne nettsider, www.audiofilemagazine.com og www.booksforears.com, som er beregnet på dette. Det finnes en lignende tradisjon på flere språk, blant annet Tysk. Her kan norske lyttere finne anmeldelser for utenlandsproduserte adaptasjoner og innlesere, men det er verre for norskproduserte verker. Nå som lydbøker øker i popularitet i Norge, kan det hende dette blir vanlig også her.

En ting som er vanligere å ha, er en funksjon for anmeldelse fra kunder, til kunder. Både Lydbokforlaget og Cappelen Damm, via Storytel, har denne funksjonen. Lånere hos NLB har ikke denne muligheten. Det er varierende i hvor stor grad den blir brukt. Noen lydbøker har mange anmeldelser, mens andre har få eller ingen. Det går stort sett i korte kommentarer som «veldig god bok», «fantastisk» eller «ikke den beste... men fortsatt god». Hos begge forlagene er det også mulig å gradere lydboken ved å gi opp til fem *stjerner*. Det jeg savner er en kommentar på og vurdering av selve adaptasjonen og innleseres performance. Lignende funksjon har også lydboktjenesten Audible, men her gir leseren «stjerner» i tre kategorier: *overall*, *performance* og *story*. Det virker også som det er større kultur for mer utfyllende kundeanmeldelser på denne siden. Igjen kan det hende kulturen for dette blir større også i Norge, etter hvert som mediet vokser.

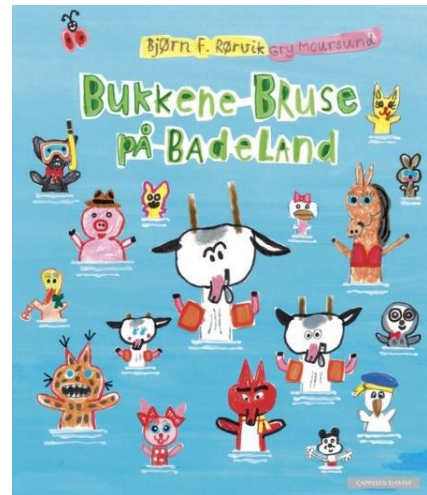
6. Analyse

I kapittel 5 har jeg skrevet om de forskjellige mulighetene i en lydbokadaptasjon, og de forskjellige valgene som må bli tatt. I dette kapitlet vil jeg gå dypere inn i to tekster, for å analysere adaptasjonene. Tekstene jeg har valgt inneholder flere av de virkemidlene jeg presenterte i forrige kapittel. Gjennom å analysere og tolke de mediespesifikke virkemidlene vil jeg forsøke å si noe om hvordan intensjonen i teksten er overført fra den trykte boken til lydboken. Den første boken jeg skal se nærmere på er *Bukkene Bruse på badeland* skrevet av Bjørn F. Rørvik, illustrert av Gry Moursund. Lydbokversjonen er lest av Ingrid Gjessing Linhave. Begge versjoner utgitt av Cappelen Damm Det er en av de mest populære barnebøkene i vår tid. Denne fargerike bildeboken er en adaptasjon av det klassiske Asbjørnsen og Moe eventyret, til en mer moderne form, med aktualisert innhold. Den andre boken jeg har valgt å se nærmere på er den amerikanske komikeren Amy Poehler sin selvbiografi *yes please*. Utgitt i trykk av HarperCollins USA og som lydbok av HarperAudio. Dette er et av de mest interessante bok/lydbok-paret, jeg har lest. Den trykte versjonen har en mengde visuelle virkemidler i form av foto, fotokopier og fotnoter. Lydboken har innslag av musikk, andre fortellere, kommentarer fra forfatteren og lydklipp fra andre verker hun har arbeidet med.

Grunnen til at jeg har valgt å se på adaptasjonsprosessen fra trykk til lyd, er fordi det i majoriteten av tilfellene, er denne veien adaptasjonene følger. Selv om jeg tidligere har definert teksten som en abstrakt størrelse som lever utenfor både den visuelle og den lydlig manifestasjonen (jf. 4.1), er det den visuelle manifestasjonen som, oftest, kommer først. Forfatteren jobber, som oftest, mot en visuell fremstilling av teksten, mens lydbøker er noe som eventuelt kommer etter. I analysen kommer jeg, som sagt, til å vise til eksempler fra lydboken. Dette vil jeg gjøre ved referanse til spor på medfølgende CD-plate (CD:X).

6.1 Bukkene Bruse på badeland

«Fantasifull, humoristisk og ellevill lek i tekst og bilder med et av våre mest kjente eventyr» (Cappelen Damm, 2016). Sitatet er hentet fra Cappelen Damms beskrivelse av boken. Som sagt er *Bukkene Bruse på badeland* skrevet av Bjørn F. Rørvik, med illustrasjoner av Gry Moursund. Produsert av NRK, utgitt av Cappelen Damm. Boken har solgt over 150.000 eksemplarer siden den kom ut i 2009. Den har også vunnet flere priser, som Kulturdepartementets barnebokpris, for «beste bildebok 2009» (Børresen, 2010) og Sølv i kategorien «bildebøker» for «Årets vakreste bøker 2010»



Figur 6.1 *Bukkene Bruse på badeland* forside

(Grafill Årets Vakreste Bok, 2010). «Jeg ser utgivelsen som en svært god nytolkning av det klassiske eventyret, og muligens er det tiltrengt. I dag er det jo ikke slik at man leser de klassiske eventyrene for ungene i samme grad som tidligere. Dette er en måte å lede unger og foreldre inn i den eventyrarven på» sier litteraturkritiker Astrid Fosvold (Bjørnskau, 2014). Den er også gitt ut i Sverige, Danmark Frankrike, Færøyene og Sør-Korea.

Lydboken leses av TV-personlighet, Ingrid Gjessing Linhave, kjent fra blant annet *Idol* og *Nytt på nytt*. Utgitt av Cappelen Damm i 2013, og er en av forlagets mest populære, med fjerdeplass på topplisten på Storytel.⁴⁹ Den trykte boken er på 40 sider, og lydboken varer i 13 minutter.

Boken er en gjenfortelling av eventyret «De tre bukkene Bruse som skal til seters å gjøre seg fete», kjent fra Asbjørnsen og Moe sine eventyrsamlinger. Men det er en vri, på vei til setra ser de et skilt til «Badeland», og bestemmer seg for å ta en titt. Cappelen Damm oppgir at boken er beregnet på målgruppen fra fire til åtte år, det betyr at det i mange tilfeller er voksne som leser boken høyt, eller er til stede under avspillingen av lydboken, effekten av dette kommer jeg inn på i delkapittel 6.1.3. Badeland er fullt av fart og spenning, men så kommer trollet for å lage kaos. Bukkene Bruse må redde dagen. Historien ligger tett opp mot det klassiske eventyret. Bukkene er på sommerferie og trollet vil ikke slippe dem forbi, men her er bruen byttet ut med trappen opp til vannsklia. Den minste går først, så den mellomste, før den største bukken Bruse lurert trollet til å skli i vannsklia. Det går så fort ned sklia at trollet fyker ut av badeland. Dette er en fortelling som er spekket med humor, som fenger både barn og voksne. Litteraturkritiker Astrid Fosvold, i arbeidsutvalget i Kritikerlaget, tror grunnene til at boken skaper så stort

⁴⁹ <https://www.storytel.no/> (07.04.16)

engasjement hos barn, er både at de kjenner igjen det originale eventyret og at handlingen er enkel å følge. Hun tror grunnen til populariteten hos de voksne, er at det kjente eventyret har fått en humoristisk modernisering, og at den setter barnas fantasi i sving (Bjørnskau, 2014).⁵⁰

6.1.1 Skrifttyper og illustrasjoner

De mediespesifikke elementene jeg har valgt å fokusere på er, for den trykte utgaven: skriften og illustrasjonene. Språket i denne boken er levende med mye humor. Setningene er korte, og det er mye dialog. Lydord er brukt, som «Au! Au! Au!» (s.13) og «BANG!» (s.18), og bukkenes breking kommer frem i ord som «dy-y-yre» (s. 6), «Ba-a-a-adetøy?» (s. 10) og «prø-ø-øv» (s. 21). Denne boken har relativt få ord, det er ca. seks til tolv setninger per dobbeltside. Det er også dobbeltsider med så lite som en setning.

Boksidene er dekket av illustrasjoner (se kap. 6.1.1.2), og skriften er plassert rundt på siden der hvor en del av illustrasjonen med mindre detaljer. Dette gir inntrykket av at illustrasjonene kommer først, og er det bærende elementet i historien. Dette kan være tilfellet fordi bokens målgruppe normalt ikke kan lese. Selve skrifttypen kan også sees på som en type illustrasjon, da størrelsen og «fet/ikke fet», endres etter hvor trykket i setningen ligger, eller for eksempel om en av karakterene roper. Når bukkene går opp over trappen, markeres dette med liten skrift for den trykklette *tripp*, og større skrift for den trykksterke *trapp*. *Tripp* er også



Figur 6.2 Bukkene Bruse på badeland, Fest for bukkene som har reddet dagen.

plassert høyere på linjen en *trapp* «^{Tripp}, Trapp, ^{Tripp}, Trapp!» (s. 27).

I selve illustrasjonene er det også brukt noe *snakkebobler*, skrifttegn og onomatopoetikon. I snakkeboblene er det som regel dyrelyder, en ugle sier «uhu!», en katt «Mjaua» og geitene breker. Etter at bukkene har reddet dagen, holdes det en fest, hvor alle dyr, uansett art, breker (se figur 6.2). Det er også to snakkebobler med replikker: en hvor den minste bukken går med på å

⁵⁰ Historien har nå blitt teater. I regi av Anne Marit Sætere og Espen Dekko har Riksteateret satt opp en familieforestilling med dukker basert på illustrasjonene fra boken. Det er også skrevet sanger, komponert av Martin Smidt. Musikken er inspirert av folketonen men med et «opp-tempo», lingnede lydlandskapet som er i lydboken. Stykket hadde urpremiere på Oslo Nye Teater, 2. september 2015, og Turnépremiere i Askim, 19. januar 2016



Figur 6.3 Bukkene Bruse på badeland, *Hasta La vista , Baby!*

fullføre planen, «Ok da!», denne replikken står også i hovedteksten (s. 21). I den andre snakkeboblen er det den store bukken som vinker trollet avgårde og sier «Hasta La vista, Baby!», dette er ikke en del av hovedteksten (se figur 6.3). Uttrykket er spansk, og betyr 'på gjensyn'. Det ble originalt brukt av Arnold Schwarzenegger i *Terminator 2* (1991), og er siden gjentatt i en rekke andre settinger. Her er uttrykket en intertekstuell referanse for sekundærpublikum, som gir en humoristisk effekt, basert på sammenligningen av den største bukken og *The Terminator*

Av skrifttegn i illustrasjonene er det hovedsakelig utropstegn (!) som refererer enten til trollet, eller til *statistene* (*ikke-navngitte karakterer*). Onomatopoetikaene er alle i forbindelse med trollet. «Splæs!»), når han tar bomba (s. 17), «Bang!»), når han setter seg på en badeball, dette er også en del av hovedteksten (s. 18), og «Boff boff boff» med røyk ut av nesen til trollet, når han blir sint (s. 26).

Illustrasjonene er som sagt laget av Gry Moursund. «[som] teiknar så truverdig at at ein faktisk skulle tru det var borna sin eigen strek som var utgangspunktet. Mange og sterke fargar saman med detaljerte teikningar gir ei biletbok det er verdt å bruke lang tid på», skriver Judith Sørhus Litlehamar, på ressursiden for barnelitteratur Pirion.no (Litlehamar, 2016). De er morsomme og fargerike, med en barnlig stil. De dekker som sagt hele siden, med teksten plassert rundt motivene. Illustrasjonene er detaljrike, noe som gjør det mulig å oppdage nye elementer selv ved tredje, fjerde og femte gjennomlesning. Dette er en bildebok hvor mye foregår i illustrasjonene.

Gjennom illustrasjonene får de tre bukkene et særpreg. De er ikke skilt kun på størrelse slik de er i mange illustrasjoner av det originale eventyret, men også med personlighetsmarkører. Den største bukken er den mest tradisjonelle, han har ingen utpregede kjennetegn. Den minste bukken har blå øyne, øyenvipper og roser i kinnene. Jeg tror dette er for å markere og understreke at han er den minste og mest naive av dem, han er et barn. Den mellomste bukken er, etter min mening den mest interessante av de tre. I starten av teksten har han en



Figur 6.4 Bukkene Bruse på badeland. Bukkene er på vei til setra

kjønnsroller stadig blir mer diffuse og mangfoldige, og skillet mellom hva som er sosialt akseptabelt for menn og kvinner blir mindre skarpt. At disse aspektene ikke kommenteres i narrativ tekst eller dialog, kan være som et forsøk på å normalisere og ufarliggjøre et mindre rigid system for hva jenter og gutter kan/bør gjøre.

De illustrerte omgivelsene er også med på å sette stemningen for fortellingen. Scenen når bukkene går opp trappen, forbi trollet, varer i tre dobbeltsider, en for hver bukk. Den første, og minste bukken, har sterkt rød bakgrunn, trollet fremstår som om det ønsker å skremme, med rynkede øyenbryn og et lurt smil. For den mellomste bukken er bakgrunnen oransje, i en lysere tone, her fremstår trollet som utålmodig og sint, øynene buler, munnene er sur og det kommer røyk ut av nesen. Når det er den største bukken sin tur, er bakgrunne tyggegummirosa. Her lurert den største bukken trollet til å følge etter opp til vannsklia. Trollet er rasende, han brøler, med flammer fra nesen og viftende armer. Denne endringen i dybde og intensitet i fargene på bakgrunne, forsterker inntrykket av at bukkene klarer å gjennomføre planen sin. Trollet blir mer og mer rasende, og lar seg til slutt lure.

I motsetning til det originale eventyret har denne fortellingen en mengde *statister*. Karakterer i illustrasjonene som verken har navn eller replikker, men som reagerer på handlingene til hovedkarakterene. Det hender at disse

blomst bak hornet (se figur 6.4). I resten av teksten blir pynt ved ører/horn assosiert med de kvinnelige karakterene, for eksempel haren (s. 11). Et annet eksempel er at når de prøver badetøy fra glemmekassa, poserer han i en bikini, og en mankini (se figur 6.5).⁵¹ Med dette gis det noen hint om at kjønnsrollemønster blir utfordret. Det kan hende skaperene av boken ønsket å vise en bredere representasjon av dagens samfunn. Hvor



Figur 6.5 Bukkene Bruse på badeland. Den mellomste bukken poserer i bikini og mankini

⁵¹ Mankini er en type badetøy gjort populær innen pop-kultur av filmen *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006)

karakterene har utropstegn knyttet til seg, men i hovedsakelig er det ansiktsuttrykk og kroppsspråk som forteller hvordan de reagerer. Mye av det nyskapende med denne versjonen av eventyret, er at bukkene handler med og for andre karakterer. Derfor kommer mye av teksten kun frem gjennom illustrasjonene. Det er også to scener som kun er beskrevet gjennom illustrasjonene. Når bukkene dusjer, og når de prøver badetøy fra glemmekassa.

Ut i fra illustrasjonene, kan teksten leses som en multikulturell tekst. Hvor det tradisjonelle møter det moderne. Dette er også til stede i plottet av boken, hvor Bukkene velger å dra til et badeland fremfor å dra på setra, og i det at handlingsforløpet ligger tett opp til det originale eventyret. Men i illustrasjonene fremheves dette aspektet. Som jeg har nevnt før, mener jeg, det at bukkene handler med og for andre karakterer, et av de viktigste aspektene ved denne nye adaptasjonene av eventyret. Og i illustrasjonene kommer det frem at det er en mengde *forskjellige* karakterer med i denne samhandlingen. Dette er ikke bare vist i at det er mange ulike dyrearter som på badeland, men også tilbehør som viser tilhørighet til ulike kulturer, som tre griser med fedorahatt, gjerne assosiert med 'tøffe typer', blant annet Indiana Jones. Det er også en sommerfugl med flosshatt, og som sagt, en ugle med caps og boomblander (musikkspiller), og DJ Mø-Mø med reggae eller rastafarihatt og briller. I tillegg til denne variasjonen i kulturelle markører, er bruddet med kjønnsrollemønsteret vi ser hos den mellomste bukken (jr. kap. 6.1.1) det viktigste eksempelet i en slik lesning. Intertekstualitet, ikke bare mellom det originale eventyret og den nye versjonen, men også i for eksempel mankinien (se figur 6.5), og uttrykket «Hasta la vista, Baby!» (s. 35), bidrar til en multikulturell lesning av denne teksten. Det er også statister som minner om Disney-karakterer, som Donald Duck, (s. 6) Minni Mus (s. 36), og Dollys tre nieser (s. 38), i tillegg til tre griser, som kanskje refererer til eventyret *De tre små griser*. Det at disse gjenkjennelige karakterene er med i illustrasjonene, gir en effekt av 'let og finn'-bok, hvor man stadig kan oppdage nye elementer. Det kan være spennende for barn å tenke seg kjente figurer inn i en ny kontekst.

Illustrasjonene har altså fire nivåer av innhold, for det første vises handlingen i form av illustrasjon av hovedkarakterene. For det andre gir omgivelsene og statistene mer dybde og substans til handlingen. Det tredje nivået går på hvordan bakgrunnsfargene gir hint om hvordan følelsen og stemningen i historien utvikler seg. Og for det fjerde blir teksten, gjennom illustrasjonene satt inn i en multikulturell og intertekstuell sammenheng.

6.1.2 Dramatisering og lydkulisser

Bukkende Bruse på badeland er spekket med virkemidler, det er både stor bredde i karakterregisteret, med fullstendig dramatisert lesestil, og bruk av lydkulisser og stemningsmusikk.

I performansen av denne lydboken er det tre nivåer av dramatisering. Det første, og overordnede nivået er fortellerstemmen. Den delen av brødteksten, som ikke er replikker blir fortalt i en 'nøytral' eller 'vanlig' stemme, men med stor innlevelse. Det neste nivået er dramatisering av dialogen mellom de navngitte karakterene. Disse skilles med forskjellig dialekt og stemmeleie. Det siste nivået er dialog fra ikke navngitte karakterer, statister, dette er dialog som ikke er en del av den trykte versjonen av teksten. Disse stemmene ligger på samme lydnivå som lydkulissene, og fungerer som kulisser i historien.

Fortellerstemmen blir, som sagt, lest i et 'vanlig' stemmeleie. Innleseren har ikke forandret (gjort til) stemmen sin i innlesningen av de narrative delene av teksten. Denne stemmen er også lagt på et høyere lag av lydbildet, enn dialogen, som en *voice over* i film. Det hender også at fortellerstemmen er lagt over/samtidig som annen dialog, både fra navngitte karakterer og statister. For eksempel i starten av boken, når den mellomste bukken klager på at det er langt å gå: «åhh.. er det langt igjen», samtidig som eventyret blir innledet av fortellerstemmen (CD:2). Innleser har også lagt inn pauser på et par sekunder mellom setningene. Det gir plass til lydkulissene, og tid for leseren til å få med seg handlingen. Denne samtidigheten av forteller, replikker og kulisser er ikke mulig i vanlig høytlesning, men fungerer på lignende måte som samtidigheten av skrift og bilde vi finner i boken. Flere nivåer av lydbilde er altså et mediespesifikt virkemiddel, som tilsvarer oppbyggingen av illustrasjonene og teksten i boken.

Innleser leser med innlevelse, slik man ofte gjør når man leser høyt for barn. Innlevelsen gir leseren signal om hvilken følelse historien prøver å formidle. Lystig, skremmende, sjokkert, eller forventningsfull. Som jeg har diskutert i kapittel 5.3.2.2, kan de enkelte ordene og ordsammensetningene bety forskjellige ting ut ifra stemmeleie og intonasjon, og situasjon. Stemmen er altså bedre til å nyansere og manipulere kommunikasjonen gjennom intonasjon og trykk, enn skriften er. For eksempel viser innleseren hvordan stemningen endrer seg fra skummel/nervøs, til selvsikker og seirende, ved måten hun uttaler ordene «tripp, trapp, tripp, trapp» for hver av bukkene. Først forsiktig, nesten hviskende, så fastere og mer bestemt (CD:15/17).

I adaptasjonen av denne teksten har produsenten valgt å fjerne de fleste inquit-formlene: sa han, ropte trollet, sa den lille, mellomste, største bukken. Disse formlene er ikke nødvendig, da karakterene blir lest med distinkte stemmer. Unntaket fra dette er første gang en karakter blir introdusert: «[...]sa haren i luken», og ved de eneste lydordene fortelleren leser «tripp trapp, sa det». Ellers blir ikke lydord lest. Når trollet setter seg på en badeball, leser ikke fortellerstemmen «pang! sa det» men lyden av et smell kommer. Det er også flere steder hvor beskrivelse av hvordan noe sies, ikke er med i lydboken. For eksempel er setningen «Trollet bare flirte og snudde seg mot de andre dyra» (s.20) fjernet i lydboken, mens den neste setningen «Forresten så skal eg ikke skli, eg skal bare sitte litt under trappen. Er ikke det lov heller, nå?» lest med en intonasjon som viser at han er i et 'bøllete' humør (CD:12). Dette viser at med muligheten får å uttrykke hvilken karakter som snakker, og følelser, via stemme og intonasjon, kreves det færre ord for å uttrykke det teksten vil uttrykke. Det betyr at i adaptasjoner som denne, som har stor vekt på dramatisering, blir noen ord og uttrykk redundante, og kan derfor kuttes ut for å gi best mulig resultat innenfor det mediet teksten uttrykkes i, *Bukkene Bruse på badeland* kan i så måte regnes for å være en abridgment, om en i liten grad.

Som sagt blir de forskjellige stemmekarakterene introdusert hvor de først har dialog. Mens de videre blir identifisert av stemmen alene. Det er stor bredde i stemmekarakterene, både i dialekt og i stemmeleie. Dialektene kan sees som en kommunikasjon til de voksne lytterne, mer om dette i kapittel 6.1.3. Bukkene har en dialekt fra sørvestlandet, harene fra nord i landet og Trollet er fra Bergen. Dette gjør det ekstra tydelig hvilken gruppe karakterer som snakker. Det gir også en bredere representasjon av det norske dialektmangfoldet. Stemmeleiet følger størrelsen på dyrene, slik det er vanlig i virkeligheten, de minste dyrene har lysest stemme, og de største har mørkest. På den måten er det lett å skille dem fra hverandre, og få et bilde av størrelsesforskjell, uten en visuell fremstilling.

Dramatiseringen viser også karakterenes særegenhet, her gjennom holdninger og følelser gjennom intonasjon og talemåte. For eksempel har den største bukken en mørkere stemme, og har den tydeligste sørlandsdialekten av de tre brødrene, mens de andre har en mer sørvestlig dialekt. Han er mer avmålt i måten han snakker på, tenker seg mer om før han går med på noe, og er prinsippfast. Det virker som han er mest opptatt av rutiner og tradisjoner. Fordi han drar på ordene når de andre bukkene spør om de ikke heller kan dra i badeland, men han er bestemt når det gjelder tradisjoner, som hvilken rekkefølge de skal gå i: «Minst først.» (s.13 /03:29-03:47). Det er også han som ordner opp og passer på. Den mellomste bukken har en holdning som vi ofte forbinder med ungdom. Han vil heller til badeland, fordi det er så kjedelig på setra, og han har en mer ironisk holdning til trollet (CD:16). Tonen i denne replikken

kan også tolkes som en overføring av bruddet med kjønnsrollemønsteret den mellomste bukken viser hint til gjennom de visuelle illustrasjonene i boken. Jeg mener imidlertid, at den lydlige representasjonen av dette gir assosiasjoner til en mer stereotypisert versjon av kryssningen av kjønnsroller, og derfor ikke fungerer like godt som et forsøk på å normalisere denne utviskingen av grenser, men heller gir en ironiserende effekt. Jeg vil også påstå at det er vanskelig å gjøre en tolkning i denne retningen på grunnlag av lydboken alene, uten først å være kjent med illustrasjonene.

Den lille bukken har lysere stemme, og en mer naiv holdning til trollet: «Det er så skummelt med det trollet»(01:06-01:13). «Det er den dummingen som bor under brua, han som skal ta oss bestandig»(05:11-05:17). Han er også mer leken når ting har gått bra, og lurert trollet til å legge seg bakover så han skal skli fortere, ved å rope med lur eller lystig stemme (CD:20). Geitene kommer også med en del breking under og mellom dialogen, som en understreking av at de er geiter, da dette ikke er like tydelig som i den visuelle representasjonen.

Trollet er bergenser, og er mørk og grov i målet. Han har et spekter av følelser uttrykt gjennom stemmen. Han veksler mellom å le av sine egne vitser: «eg slapp en fjert, he he» (CD:11), spille fornermet: «eg skal bare sitte her under trappen, er ikke de lov heller, nå?» (CD:12), rasende når den største bukken stikker av gårde og ikke vil sloss: «Kallar du MEG for pingle!!» (CD:18) og redsel når det går for fort i sklia: «Hjæælp! Det går for fort» (CD:21).

I tillegg til personlighetene, bidrar dramatiseringen av stemmene, til et mer fargerikt bilde av handlingen. For eksempel er det lagt på et filter for haren i billettluken, så det høres ut som om han snakker gjennom en høytaler/vindu, som er vanlig i noen billettluker (CD:5) . Og den andre haren fniser når hen foreslår en badebukse fra glemme-kassen, som om den er rar eller pinlig (CD:8). Når trollet kommer, hvisker den minste og den mellomste bukken sammen mens trollet er på vei mot dem (05:11-05:22). Den største bukken puster tungt/peser, når han snakker mens han løper oppover trappen med trollet etter seg (09:25-09:30).

I tillegg til de navngitte karakterene, som er aktører i handlingen, er det også dialog fra statistene, som også har forskjellig stemmeleie og dialekt. Dette bidrar til illusjonen om en folkemengde. Statistene har både faktisk dialog, og andre lyder som glir inn i bakgrunnen, som latter og hvin fra badende gjester. Det er også hyl og gråt når trollet tar bomba, og jubel fra en folkemengde når trollet flyr ut av vinduet. Det er eksempel på dette i flere av lydklippene. Denne dialogen er ikke en del av den trykte boken. Det er replikker som kommenterer handlingen til hovedkarakterene: «De er så modige», «nå kommer det til å skje noe skummelt, det er nesten sikkert». Men den kan også bidra til humor, som når trollet setter seg under trappen, og ingen av badegjestene tør å skli: «Æ har tenkt å bare ligg unner hånkle, å lat som æ

ikke e hær» (CD:13). Dette er dialog som ikke er en essensiell del av historien, den er ikke med på å drive handlingen frem, men statistene reagerer på bukkene og trollets handlinger. Dialogen bidrar til å skape eller fremheve stemningen. Statistene i lydboken tilsvarer funksjonen av statistene i boken. Den kunne derfor også passet inn i kategorien lydkulisser.

Som sagt har jeg delt lydkulissene inn i tre kategorier: lydrepresentasjoner, atmosfærelyd og musikk. Med kategorien med lydrepresentasjoner mener jeg de lydene som representerer handlinger eller elementer fra historien. «Show, don't tell». *Bukkene Bruse på badeland* har en mengde slike lydrepresentasjoner. For eksempel er det klapping av hover mot bakken, flislagt gulv og metalltrapp, alt etter hvor de befinner seg. Det er dører som åpnes eller smeller igjen når de går fra et miljø til et annet. Den eneste indikasjonen på at de dusjer, er lyden av en dusj (CD:7), og når de kler på seg badetøy rasler det i tøy. I disse tilfellene er lyden med på å beskrive handlingen, på en slik måte at det ikke er nødvendig å beskrive den i den narrative teksten, eller dialogen. I boken beskrives disse elementene kun gjennom illustrasjonene. Når trollet kommer er det rabalder og smell i bakgrunnen, som kommer nærmere. Trollet sine fottrinn drønner, og går fortere å fortere for å indikere at han tar løpefart ut i bassenget (CD:9). Trollets bombehopp, blir illustrert med et stort plask og lyden av vann som skyller mot kanten (CD:10).

Lydkulissene er også med å fremheve handlingene i den narrative teksten. Når bukkene går oppover trappen sier fortellerstemmen «tripp, trapp» samtidig som lyden av hover som beveger seg opp en trapp går i bakgrunnen, som i likhet med fortellerstemmen starter stille og forsiktig, for å bli kraftigere og sikrere for den mellomste og største bukken (CD:15/17). Også når trollet begynner å storme opp trappen sier fortellerstemmen «så det knaket i trappa» samtidig som det kommer lyd av knaking og skraping i metall. Og et drønn når trollet deiser ned i sklia. Når bukkene når bunnen av sklia, plasker det i vann. Og idé trollet flyr ut av badeland, kommer lyden av et vindu som blir knust (CD:21). Av lydord fra teksten blir de aller fleste illustrert med faktiske lyder. For eksempel blir ikke «pang» lest, men lyden av et plask, og luften som går ut av en ballong eller lignende, kommer når trollet setter seg på en badeball. Det samme skjer med «splæs» fra bombehoppet (CD:11/10).

Atmosfærelyden er i likhet med lydkulissene, med på skape bilder i hodet til leseren. Atmosfærelyden er en viktig del av lydbildet i *Bukkene Bruse på badeland*. Det hjelper leseren å orientere seg i de forskjellige miljøene historien foregår. I starten av historien, når geitene er på vei til setra, er det rasling i gress, fugler som kvitrer og vind som suser (CD:2), vi skjønner at geitene er ute. Det neste som skjer er at «ute»-lydene stopper, og susing av stemmer og vann, starter når de står utenfor badeland (CD:4). Det er også lyd fra en billettport, så lenge de står på

utsiden. Når de går inn i badeland fortsetter susingen og stemmene gir ekko, som i en svømmehall. Susingen stopper når de dusjer og følger haren inn på et rom for å finne badetøy. «Ute»-lydene starter igjen på slutten av boka, når de er på setra. Ved å lytte til kun atmosfærellyden kan man få en følelse av hvor historien beveger seg.

Bukkene Bruse på badeland har ikke sanger som en del av teksten, hverken i den trykte boken eller i lydboken, men musikk er et viktig virkemiddel i lydboken. Atmosfærellyden gir leseren en anelse om hvilket miljø handlingen foregår i, mens musikken en med på å forteller leseren hvordan stemningen er. En annen funksjon av musikken er som kommunikasjon til det voksne publikum (kap 6.1.3). Musikken kan også være med på å illustrere handlinger som ikke nødvendigvis har en spesifikk lyd, at dyr flytter seg eller «hopper vekk» blir illustrert med lyden av en munnharpe. Det brukes også *ledmotiv*, kjenningsmelodi, for harene og trollet, så lytteren får hint om hvem som er på vei inn i handlingen før karakteren annonseres av forteller eller ved replikk. Harene har et repeterende arrangement når de kommer hoppene (CD:6). Trollet blir annonsert med en dyp, sakte melodi fra et blåseinstrument, over et komp med lett «listende» takt av et strengeinstrument, før det går videre til (stor)trommer i stadig raskere takt (CD:9). Trommer blir brukt til å representere trollets dundrende fottrinn.

Lydboken innleder med folketoneinspirert fløytemusikk (CD:2). Denne fortsetter i bakgrunnen frem til bukkene når skiltet til badeland. Da endres musikken seg til et lett og lystig arrangement. Instrumentene høres, for mitt utrente øret, ut som hovedsakelig xylofon og *steel drum*⁵². Med innslag av bjeller og fløyter. Denne typen musikk forbinder jeg med varme strøk (CD:4).

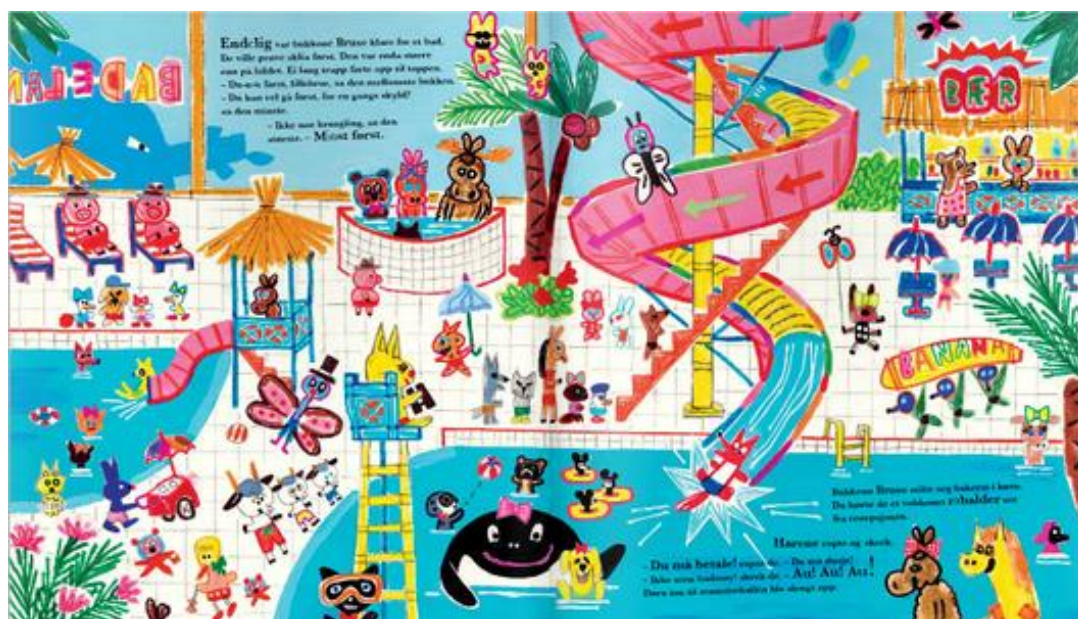
Fra den største bukken bestemmer seg for å ikke la seg herse med av trollet, kommer en dramatisk musikk, som ofte blir brukt i skytescener i Western-filmer (CD:14). Denne musikken tar seg opp i takt og styrke når trollet starter å jage den største bukken. I tillegg er det innslag av folketoneinspirert musikk i de partiene historien sammenfaller mest med det originale eventyret: Når den minste og mellomste bukken begynner å gå opp trappen (CD:15). Western-musikken fortsetter til den største bukken kommer på planen om å flytte sklia så trollet forsvinner (CD:19). Da starter en rytmisk musikk som er med på å bygge opp forventning om at noe skal til å skje (CD:21). Under festen etter at trollet har fløyet ut av vinduet, skilles det orkestermusikk i rask takt, som kan gi assosiasjoner til tivoli eller sirkus (CD:22). Før det, i avslutningen, er en blanding av den folketoneinspirerte musikken og «badelandsmusikken». I likhet med lydkulissene, kan man få en følelse av hva som skjer kun ut ifra musikken. I tillegg

⁵² Musikkinstrument laget av oljefat, opprinnelig fra Trinidad og Tobago, Sør-amerika.

markerer teksten intertekstualitet mellom den gamle og nye versjonen av eventyret. Det multikulturelle aspektet ved illustrasjonene er overført til lydboken gjennom musikken. Som jeg har nevnt ovenfor, er det er i starten av lydboken, og i scenen hvor bukkene skal gå opp trappen og skal møte trollet, en folketoneinspirert musikk. Mens musikken som representerer badeland gir assosiasjoner til varme strøk, med instrumenter opprinnelig fra Sør-amerika. Her blandes altså et musikalsk uttrykk fra to forskjellige kulturer. Den folketoneinspirerte musikken trekker også leserens oppmerksomhet mot kontrasten mellom det gamle og den nye fortellingen. Også i lydboken finnes det intertekstualitet, med en annen form og funksjon. Western-musikken fungerer som en intertekst, hvor leseren hører musikken og kan settes inn i stemningen av en skytescene i en westernfilm. Det kan også fungere som et ironisk element, da dramaet i en westernfilm settes opp mot det å møte trollet, når alle vet hvordan eventyret kommer til å ende.

6.1.3 Hvordan intensjonen overføres.

Illustrasjonene i denne bildeboken er fargeglade, med mange detaljer. Hovedstyrken til visuelle hjelpemidler er at de kan formidle mye informasjon på én gang. I *Bukkene Bruse på badeland* er det, som sagt, mye som skjer utenfor skriften. Stemningen i teksten ligger også mye i stilen på illustrasjonene og fargevalget. Illustrasjonene er etter min mening, en god representasjon av hvordan et barn kan se for seg en dag på badeland. Det travle uttrykket fra boka, synes jeg



Figur 6.6: *Bukkene Bruse i badeland*. Som vi ser på bilde er det et forvarsel om at trollet kommer, i form av silhuetten oppe i venstre hjørnet. Dette illustreres med en endring i musikken, med mørkere toner og en forventningsfull melodi, 15 sekunder før trollet blir annonsert med navn.

gjenskapes i lydboken på en god måte, med lydkulissene, musikken og den ekstra dialogen fra statistene. Lydkulissene og musikken fanger opp intensjonen til de visuelle virkemidlene på en god måte. Det naivistiske ved illustrasjonene gjenspeiles i musikkbilde, for eksempel ved sirkus-musikken. Statistene i lydboken gjenskaper folkemylderet på bildene, med det overførers det elementet jeg mener er det viktigste i nyskrivingen av historien. At bukkene agerer i et sosialt rom, i sammenheng med andre. Hovedteksten, lydkulissene og musikken er også lagt i flere lag, (spilles av samtidig), noe som gir et mer komplekst lydlandskap, med mye informasjon. Dette forsterker inntrykket av en travel historie med mange inntrykk. Slik som en dag i badeland ofte er.

Ut fra dialogen, spesielt til den minste bukken, kan vi anta at bukkene vet hva som kommer til å skje når de treffer trollet, fordi dette er noe de gjør hvert år. «Da trenger vi ikke gå over brua heller. Det er så skummelt med det trollet» (s. 3) «Det er han dummingen som bor under brua! Sa den minste bukken. – Han som skal ta oss bestandig» (s. 18), «Ok, da! [...] Men jeg sier det jeg bruker å si, bare så dere veit det!» (s. 21). I tillegg til dialogen kan ansiktsuttrykk og fargevalg gi denne informasjonen (se avsnitt om bakgrunnsfarger) gjennom det visuelle. I lydbokversjonen har vi den samme informasjonen gjennom dialogen. I tillegg kan holdningen til den mellomste bukken, når det er han sin tur til å møte trollet (CD:16) være enda en indikasjon på at bukkene vet hva som skal skje. Dette er et eksempel på hvordan lydboken kan gi leseren ekstra informasjon gjennom intonasjon. Dette er interessant fordi det gir leseren en forforståelse for hva som kommer til å skje, gjennom to mediespesifikke virkemidler. Det kan også sees på som et signal om intertekstualitet. I likhet med den folketoneinspirerte musikken, viser dette tilbake til det originale eventyret.

Som jeg nevnte i innledningen av dette kapitlet, har teksten en primærmålgruppe, på fire til åtte år, og en sekundærmålgruppe, den voksne som eventuelt leser høyt, eller er til stede under avspillingen av lydboken. Denne dualiteten er det spor av i teksten, både i boken og lydboken. For eksempel er det i illustrasjonen av festen dissonans mellom bilde og lyd. Den visuelle illustrasjonen viser en ku som styrer musikken, med med påkledning som gir assosiasjoner til reggae-musikk. Kuen kalles DJ MØMØ (s. 37), (se figur 6.2). Mens i



Figur 6.7 Bukkene bruse på badeland.
Bukkene drikker av vinglass

lydboken er det i denne scenen som sagt en type korpsmusikk som minner om sirkus eller tivoli (CD:22). Jeg tror DJ og reggae-referansene er for de voksne leserene. Primærmålgruppen kan kanskje ha en idé knyttet til hva en DJ er, noe som gjør at dette virker 'kulere' på papir, hvor man kan forestille seg en stor fest. Men typisk reggae-/DJ-musikk ville nok ikke appellerte til målgruppen på samme måte som sirkusmusikk. Jeg tror få i primærmålgruppen fanger opp assosiasjonen til reggae-tradisjonen. Et annet eksempel på elementer i den visuelle illustrasjonen av festen, jeg tror er beregnet på de voksne er, at bukkene Bruse, og noen statister, feiret med å drikke en rød veske fra vinglass. Dette er også et element voksne kan assosiere med fest og feiring, som barn ikke har samme referanseramme for. I lydboken er det andre elementer som kan være rettet spesielt mot det voksne publikum. For eksempel bruk av ulike dialekter. Dialektene i lydboken gir assosiasjoner til en spesiell personlighetstype, som viser stereotypiseringen av norske dialekter. Dette er en oppfatning barn ennå ikke er sosialisert inn i. De får derfor ikke utbytte av den informasjonen, eller ironiseringen over stereotypene, som en voksen leser har mulighet til. Begge versjonene av teksten kan derfor sies å ha kommunikasjon spesielt rettet mot sekundærmålgruppen, men med forskjellige mediespesifikke virkemidler.

I forhold til utfordringen av kjønnsroller ved den mellomste bukken er dette elementet nesten helt fjernet. Både blomsten bak hornet (se figur 6.4), og bikinien og en mankinien (se figur 6.5), er kun representert gjennom de visuelle illustrasjonene. Tonen og intonasjonen i bukkens svar til trollet (CD:16) kan også tolkes som en overføring av bruddet med kjønnsrollemønsteret. Men jeg mener, som sagt, at den lydlige representasjonen av dette gir assosiasjoner til en mer stereotypisert versjon av krysningen av kjønnsroller, og derfor ikke fungerer like godt som et forsøk på å normalisere denne utviskingen av grenser, men heller gir en ironiserende effekt.

Som avrundning til dette delkapittelet vil jeg si at, etter min mening, er dette en svært vellykket adaptasjon. Selv med noe variasjon i tolkningen av hva de mediespesifikke virkemidlene, mener jeg teksten er realisert på en god måte både i trykk, med livlige og detaljerte illustrasjoner, og i lyd, med like livlige og detaljerte lydkulisser. Særegenheten i teksten og i de visuelle virkemidlene mener jeg, stort sett, er overført til det lydlige mediet på en god måte.

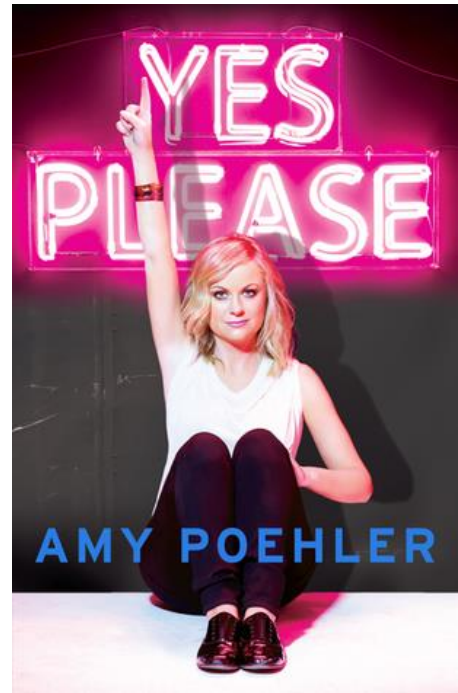
6.2 yes please

Amy Poehler, en amerikansk skuespiller, komiker, produsent og skribent, ga i 2014 ut selvbiografien *yes please*, både i trykk og lydbok. Hun er blant annet kjent for medvirkning i humorprogrammet *Saturday Night Live* (SNL) og tv-serien *Parks and Recreation*. I selvbiografien tar hun for seg oppveksten, tidlig karriere, tiden på SNL og *Parks and Recreation*, å bli mor, i tillegg til en mengde andre temaer.

Dette er en sammensatt tekst, bygget opp av en serie essay, som tar for seg en episode eller et tema fra hennes liv, disse utgjør hovedteksten. Det er også en rekke andre tekster i ulike sjanger, som jeg har valgt å kalle

paratekster.⁵³ I den trykte versjonen er det en mengde visuelle virkemidler, og lydboken har en like stor bredde i auditive virkemidler. Ut ifra oppbyggingen av teksten og virkemidlene, virker det som om boken og lydboken har blitt til med gjensidig påvirkning på hverandre. En plurisentristisk adaptasjon, hvor det er vanskelig å si om det visuelle eller tilsvarende auditive virkemidlet kom først. Det kan hende denne måten å jobbe med stoffet, ligner arbeidsmetoden for improvisasjon og sketsj. I forordet skriver hun om hvordan hun hele livet har skrevet «stories and plays and sketches and scripts and poems and jokes. Most feel alive. And fluid. Breathing organism made better by the people who come into contact with them» (s. ix). Jeg tolker dette som at hun er vant med å jobbe med stoffet i flere utkast, med påvirkning og tilbakemelding fra andre.

Teksten er delt inn i tre deler: «SAY WHATEVER YOU WANT», «DO WHATEVER YOU LIKE» og «BE WHOEVER YOU ARE». I den trykte boken står essayene og paratekstene separat, ikke videre inndelt i kapitler, det er 329 sider. Lydboken, derimot, er delt



Figur 6.8 *yes please*, forside.

⁵³ Begrepet *paratekst*, ble først introdusert av Gérard Genette i 1987. Han definerer begrepet som de delene av et publisert verk som kommer i tillegg til selve teksten, som forfatterens navn, tittelen, forord, introduksjon og illustrasjoner. Genette sier at: "More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a threshold." (Genette, 1997, s. 1) Det er "a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that ... is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it" (Genette, 1997, s. 1). I denne oppgaven har jeg valgt å bruke begrepet også for de tekstene som er klart skilt fra hovedteksten, essayene, i sjanger og med andre visuelle og auditive virkemidler. Fordi disse tekstene er med på å påvirke lesingen av teksten som helhet.

inn i 35 kapitler, eller lydspor, som til sammen varer i syv timer og 31 minutter. Hvor paratekstene i noen tilfeller er et separat kapittel, og andre ganger er lest i samme kapittel som et essay. Inndelingen virker noe tilfeldig, da *fremhevede sitater* (se kap. 6.2.2) refererer til essayet som kommer før, men leses i kapittel etter. Teksten er, som sagt, bygget opp av *essay* og *paratekster*. *Essayene* er det som utgjør hovedteksten eller brødteksten. Det er korte historier og anekdoter, fra fem til femten sider, om et tema eller en episode av hennes liv. Det første essayet i hver del av teksten, refererer til byen hun bodde og jobbet i en periode av livet. Disse har titlene: «how i fell in love with improv: boston/chicago/new york». ⁵⁴ Narrasjonen er ikke kronologisk. Noen temaer går over flere essays, mens andre behandles ferdig i ett. I noen tilfeller forteller hun klart og tydelig hva essayet handler om, «This essay is about apologies» (s. 68). Andre kan være litt verre å få tak på. Begrepet *paratekst* bruker jeg, som sagt, som samlebetegnelse for de delene av teksten som ikke er essay. Her inngår fotografier, fotokopier, musikk og lyder, men også lengre skrevne tekster som ikke er en del av essayene eller dialog rundt og kommentarer til teksten i lydboken. Felles for paratekstene er at de, i boken, ikke har sidenummerering, og er heller ikke listet i innholdsfortegnelsen. I lydboken er det tydelig via tonefall og stemmebruk, i tillegg til at paratekstene ved flere tilfeller har andre innlesere, eller annonseres som noe annet enn et essay (CD:37).

Dette er en forfatterinnlest lydbok. Poehler har lest lydboken inn i sitt private lydstudio, noe hun nevner flere ganger i løpet av innspillingen. Det siste essayet er lest inn for publikum, på teateret Poehler var med å starte, *Upright Citizens Brigade* i Chicago. Som jeg har nevnt tidligere mener jeg forfatterinnlesning passer godt i denne sjangeren, da det er en persons subjektive fremstilling av sitt eget liv (jf. kap 5.4.2). I denne teksten passer det spesielt godt, fordi Poehler er skuespiller og derfor vant til å formidle gjennom stemmen. Hun forteller i første essay om hvordan hun på college «[...] learned to control my voice» (s.12). Helt i starten av teksten sier hun, i sammenheng med det at å skrive en bok er en helt ny opplevelse, at «I am looking forward to a lovely book-on-tape session[...]» (s. ix). Gjennom bruk av stemmen har hun større kontroll over de følelser og inntrykk hun vil få frem gjennom teksten, enn i den trykte versjonen, hvor leseren selv må tolke inn en intonasjon og stemmeleie i utsagnene. Ironi og sarkasme kan lettere kommuniseres via stemmen, enn via skrift. I tillegg kommenterer hun stadig på sin egen tekst, eller endrer ordene så de flyter bedre i øyeblikket, hun improviserer. Det hender også at hun stopper opp i teksten og ler av seg selv (eksempel s. 140/ Kap. 16: 07:55-08:15). Det at hun kommenterer på teksten, gjør at deler av lydboken til tider kan minne

⁵⁴ Overskriftene har gjennomført liten bokstav, gjennom hele hovedteksten, og gjennomført stor bokstav i virkemiddel-tekstene.

om en *podcast*. Det gir den en livlig tone med det umiddelbare og aktualiserte uttrykket improvisasjon gir. Den organiske måten å jobbe med teksten: kommentarer, fri samtale med gjesteinnlesere (se neste avsnitt) og det at hun ikke slavisk følger den skrevne teksten, gir innlesningen et preg av å ikke være en perfekt koherent tekst, men en «breathing organism», slik hun foretrekker å jobbe. Teksten formidler en mer intim følelse gjennom det uperfekte, som skaper nærhet mellom forfatter og leser.

En av de spesielle sidene ved denne lydbokinnspillingen er at forfatteren har invitert med seg flere stemmer inn i lydstudio. I tillegg til Amy Poehler, bidrar også Carol Burnett, Seth Meyers, Mike Schur, Eileen Poehler, Bill Poehler, Patrick Stewart og Kathleen Turner. Det er litt forskjellig hva de ulike personene bidrar med. For eksempel spiller Carol Burnett seg selv i en setning, hvor Poehler vil overbevise leseren om at noe virkelig er sant. I boken ser det slik ut: « She said: and I quote: ‘Oh, Amy, you are my new best friend!’ It’s in print, I swear» (s. 8). Mens i lydboken gjentar Carol Burnett etter Poehler, og skaper med det en validitet av utsagnet (CD:23). På listen av gjesteinnlesere er det flere navn som er like kjente, eller kanskje mer kjente for et internasjonalt publikum, eller for andre aldersgrupper. Det at en rekke kjente personer har bidratt i innspillingen kan gi den et ytre løft, og kanskje appellerer den til et bredere publikum.

Både i boken og lydboken har språket et muntlig preg, med mye humor ironi og sarkasme. Poehler er, som sagt skuespiller og komiker. Hun skriver som om hun står på scenen. For eksempel når hun skriver «By a show of hands how many of you...» (s. 234) selv om hun ikke her har et publikum med mulighet til å respondere. Hun skriver i forordet at hun er vant med å skrive sketsjer og manus, men at å skrive en bok var en helt ny opplevelse. “Once a book is published it can’t be changed, which is a stressful proposition for this improviser who relies on her charm” (s. ix). Hun forteller også at hun har blitt fortalt at hun er “better in the room” og “prettier in person” (s. ix). I lydboken er teksten til tider enda mer muntlig, da hun legger til og tar vekk ord, så talen flyter naturlig. Hun forteller om en kollega som pleide å si «Don’t let the pages jinx your shit» (s.143). Som betyr at man ikke skal la manuskriptet ødelegge flyten og det spontane ved tale (og komedie). I essayet «my boys» med historier blant annet fra Haiti, er det flere steder hvor setningene er korte og usammenhengende. Poehler skriver i en stil som etterligner de rekkene av usammenhengende inntrykk hun fikk på deler av turen. I lydbokinnspillingen blir disse setningene og inntrykkene vevet sammen av intonasjon og uttrykt følelse (gjennom stemmen).

I teksten tar hun opp flere ømfintlige temaer, som skilsmisse, sex og depresjon. Hun bruker humor til å ufarliggjøre og tilgjengeliggjøre det som er vanskelig å snakke om. Essayene

inneholder en del humor, ironi og sarkasme. I tillegg fungerer flere av paratekstene som en *comic relief*, mellom og etter ømfintlige temaer, humor for «å lette på stemningen». Humor og komedie som hjelp til å takle vanskelige temaer, er noe hun kommer tilbake til gjennom hele teksten. For eksempel når hun snakker om hvordan det var å jobbe på et live-komedie-program etter terrorangrepene i New York, 11.09.2001. «He [Will Ferrell] used his talent to heal me and the country in ways he will never know» (s. 136f). Hun mener altså at komedie handler om mer enn å ha det gøy.

Jeg kommer ikke til å gi et nærmere sammendrag av innholdet, da dette er en lang tekst, med stort spenn. Det er heller ikke innholdet i teksten jeg er interessert i, men den funksjonen virkemidlene har. De visuelle virkemidlene og paratekstene, har jeg valgt å dele inn i fire hovedgrupper: font, fotnoter, foto og fotokopi. De auditive virkemidlene har jeg valgt å dele inn i gruppene: *forfatter som innleser* (kommentarer til teksten, dramatisering), *gjesteinnlesere* (tekststykker med annen innleser, avbrytelser av innlesning og i innlesning av paratekst) *lydkulisser* (musikk, lydkulisser, og lydmemoarer), og *live-innspilling*. For oversiktlighetens skyld vil jeg bruke (den trykte) boken som grunnlag for sammenligningen av adaptasjonen, og heller presisere de delene hvor det er tydelig at adaptasjonen har gått motsatt vei. Derfor blir de to første kategoriene behandlet i sammenheng med de typografiske og visuelle virkemidlene. Lydkulisser og live-innspilling blir behandlet i egne delkapitler. Jeg har valgt å ta for meg en gruppe av gangen, og forsøke å se hvilken funksjon de spiller i teksten som helhet, og fokusere på hvordan teksten kommer frem i det visuelle og det lydlige mediet. Og hvordan dette er med på å påvirke bildet Amy Poehler gir av seg selv, gjennom teksten. Først vil jeg ta for meg essayene, og se på bruk av typografi og oppsett som virkemidler.

6.2.1 Typografi

I essayene bruker Poehler både tegn og mangel på tegn som virkemiddel for å gi teksten en variasjon i følelsesmessig uttrykk, og et mer muntlig språk. Allerede i forordet ser vi flere eksempler på dette. For det første bruker hun parentes til å snakke *direkte til leseren*, på et annet nivå enn resten av teksten. For eksempel kommer hun med en humoristisk løgn i parentes: «(This isn't true but wathever [...])» (s. xv). Denne måten å si noe, for så å innrømme at det ikke er sant i påfølgende parentes, skjer flere steder gjennom teksten. Et annet eksempel på dette, er hvor hun forteller om sin beslutning om å flytte til New York for å leve av komedie: «Money? Who needed money when I was already so rich? (I was very poor. I needed money badly, I borrowed a lot from my parents)» (s. 117 / CD:30). Parentesene blir også brukt til å

legge til kommentarer på andre måter «[it] is so touchy (or tetchy, if you're a Brit)» (s. 149). I lydboken blir dette lest inn med endring i intonasjon og volum. En annen måte hun synliggjør direkte kommunikasjon med leseren, er et tilfelle hvor hun ber leseren om å gå å lese seg opp på et emne, «I suggest you read [...]. I will wait...» (s. 108). Hvor det følger ca. fire cm blanke linjer, før teksten fortsetter som om leseren har lest det hun foreslo «Okay, great! So now you know [...]» (s. 108). I lydboken illustreres dette med fem sekunder «vente»musikk.

Det er noe dialog i essayene. Det kan være faktiske sitat fra henne selv og andre, eller hypotetiske sitater fra en tenkt tredjeperson. Slike sitater og dialogstykker blir dramatisert i lydboken. Med endring av tonefall og intonasjon distingverer hun mellom andre personer og seg selv, men også seg selv i andre situasjoner. Fortelleren Amy Poehler, som leser inn, og den Amy Poehler historiene handler om, er adskilt i tid og rom, og er derfor to separate «karakterer» i teksten, som skilles fra hverandre i lydboken med intonasjon og trykk. Linjen “Ladies and gentleman, we are happy to have you here at Chadwick’s today, but we are especially happy to have Kevin! Because it’s Kevin’s birthday today! [...]”, fra den første sommerjobben, leses med den takt, intonasjon og styrke hun brukte i den reelle situasjonen (s.210/ CD:33). Et eksempel på inskutte replikker i en vanlig setning er «My job was to stay still and obey directions as they were shouted: «lift your foot!», «Snap this shut!», «Close your eyes!» (CD:26). Eksempel på dramatisering av faktiske episoder, er en samtale med en irritert mann på et fly. Mannen i denne dialogen har fått en mørkere og sint stemme. Mens Poehler spiller seg selv, som lener seg bakover og roper «FUUUUUUUUUUUUCK YOU», som om hun var tilbake i situasjonen. (s. 66/ CD:24). Før hun i neste avsnitt er tilbake som forteller, med en roligere og mer kontrollert tale (CD:25). Store bokstaver blir brukt, flere plasser i teksten, for å understreke noe, eller gi illusjonen av at noe ropes. I lydboken blir disse ordene ropt, som i eksempelet overfor, eller sagt med høy og tydelig stemme.

Hun bruker også mangel på tegnsetting og mellomrom for å gi illusjon av talespråkskvaliteter i skrift. For eksempel at det snakkes veldig fort, uten opphold mellom ordene «youaredumbyouwillneverfinishandnoonecare[...]» (s. xv). Og i essayet «my books on divorce», hvor et av eksemplene består av en serie sammenhengende spørsmål om skilsmissen. Her er det 16 linjer uten tegnsetting (s. 92). I lydboken blir de lest raskt, uten opphold (CD:29).

6.2.2 Font

Under denne kategorien har jeg valgt å plassere de virkemidlene som baserer seg på endring av selve skriften. Det vil si endring av font, farge og størrelse på skriften.

Fontendring skjer hovedsakelig i forbindelse med endring av fortellerstemme eller synsvinkel. Selv om dette er Poehler sin selvbiografi, har hun invitert andre til å bidra med tekststykker. De som bidrar inkluderer begge foreldrene og de tidligere kollegaene Seth Meyers og Michael Schur. Tekststykkene med andre forfattere/avsendere er tydelig skilt fra essayene, ved at fonten er endret. Disse tekstene blir lest av dem som har skrevet tekststykkene (fortellerstemmen i teksten), noe som bidrar til følelsen av det autentiske ved tekstene. Seth Meyers arbeidet med Poehler i SNL. Han har skrevet en tekst hvor han forteller om tiden de tilbrakte på SNL, Poehler som person, og den dagen hun fødte sitt første barn (s. 41-45). I lydboken er det Meyers selv som leser inn denne teksten. Både før og etter selve innlesningen prater Meyers og Poehler fritt om innlesningssituasjonen, de tuller også med størrelse på studio de sitter i, og later som at Poehler tar seg en lur i studio mens Meyers leser. Her er det mye stoff som ikke nevnes i boken. Disse sekvensene med fri tale gir lydboken et uformelt preg, det åpner også opp for en «her og nå» følelse som passer til det episodiske ved teksten.

Poehler gjengir også e-poster, sendt til eller fra henne selv. Disse er skilt ut fra resten av teksten ved endring av font (og evt. farge). Det er tydeliggjort at disse tekstene representerer e-poster, da oppsettet etterligner e-postens utforming, med sende-informasjon (From:, Date:, To:, Subject:), innhold og hilsen (eksempel s. 74f). Hun bruker e-postens innhold til å fortelle deler av historien. Det er en måte for de involverte i historien til å ha sin egen stemme. Også i de tilfellene hvor det er Poehler selv som har sendt e-posten, er det vanligvis fra en stund tilbake, og derfor ikke den samme fortellerstemmen som i resten av essayene. Disse tekststykkene er inkorporert i essayene, og har i tillegg sidetall, i motsetning til de andre paratekstene. I lydboken blir e-postene ikke dramatisert, lest som om avsender leser (mann/dame, gammel/ung), men med en stemme og intonasjon som passer til innholdet og humøret/stemningen som uttrykkes.

Fargeendring blir brukt hovedsakelig to plasser. I to tekster som verken kan regnes som essay eller som en del av de fotokopierte paratekstene (se kap. 6.2.4). Det er tekster skrevet av Poehler, med mye humor og sarkasme. Den første teksten i denne kategorien er ni haiku-dikt, med rød skrift spred over en dobbeltside med sort bakgrunn. Disse diktene har tittelen «PLASTIC SURGERY HAIKU», og handler om reaksjoner eller effekter av plastisk kirurgi. Et eksempel er «I have no idea / If you are angry or sad / Since you got fillers» (s. 27). Disse haikuene står etter et essay om å bli komfortabel i sin egen kropp, og med sitt eget utseende.

Dette segmentet er et av de som i lydboken blir lest av en gjesteinnleser, Patrick Stewart. Da han har, ikke bare en helt annen type stemme, men også en britisk aksent, blir denne innlesningen adskilt fra resten av teksten, slik den er i boken. Det er også et element av ironisering over sjangeren, basert på det formelle ved haiku-dikt, og en stereotypisk oppfatning av briter som mer formelle enn amerikanere, sammenliknet med det satiriske innholdet i diktene.

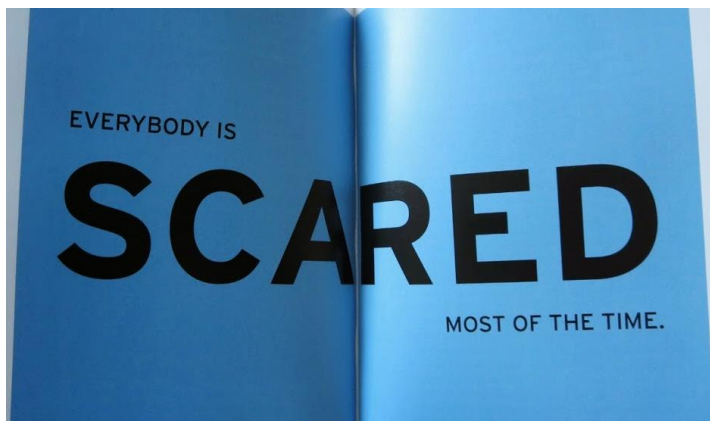
Også i den neste eksempelet i denne kategorien skapes mye av humoren gjennom dissonans mellom innhold og utforming. Teksten «BIRTHING PLAN» (s. 151ff), er, som overskriften tilsier, skrevet som en fødselsplan. Denne teksten er en satirisk kommentar til det moderne samfunnets syn på fødsel, i en form av en skriftlig sketsj. Teksten er bygget opp etter mal av en vanlig fødselsplan, men er full av overdrivelser, ironi og satire. Fonten i denne teksten forbinder jeg med en skrivemaskin, med blå farge. Fonten, sammen med oppsettet gir en følelse av at dette tekststykket hører til i en sykehus-setting. I tillegg er det større grad av skriftlig språk i denne teksten, i forhold til essayene. Mens innholdet står i sterk kontrast til den offisielle fremtoningen. Teksten er plassert etter Poehlers egen gjengivelse av graviditet og fødsel av den eldste sønnen, og Seth Meyers sin gjengivelse av den siste uken før Poehler fødte, på den ene siden. Og essayet hvor Eileen og Bill Poehler forteller om den dagen Amy Poehler ble født. Dette er historier med to helt forskjellige sett forventninger og sykehuspraksiser, i forbindelse med fødsel. Plasseringen av teksten gir den ekstra effekt, da den er så overdrevet at den demper inntrykket av historiene før og etter. Selv om Poehlers egen fødselshistorie og morens fødselshistorie ligger langt fra hverandre i forventninger og praksis, ligger historien som fortelles i «BIRTHING PLAN» enda lenger unna på skalaen. Noe som gir de andre et større inntrykk av nærhet. I lydboken kommer dette frem på en litt annen måte. Bortsett fra i oppbyggingen av teksten er det lite igjen av den offisielle fremtoningen, men personligheten til den fiksjonelle avsender av teksten, kommer tydelig frem. Det er Poehler selv som leser, men i denne teksten har hun et mer overfladisk og kommanderende tonefall. I kontrast virker både Poehlers uironiske innlesning av sin egen historie, og foreldrenes innlesning, mye mer reflekterte og lettere for leseren å relatere seg til. Som igjen skaper en større nærhet mellom avsender og mottaker. Denne teksten har altså tre hovedfunksjoner, den kan leses som en satirisk kommentar på samfunnets forventning til fødsel, den skaper nærhet mellom avsender og mottaker, og den skaper humor gjennom overdrivelse og dissonans.

Endring av skriftstørrelse er også brukt til å skille tekststykker fra hverandre. Essayet «my books on divorce» (s. 87ff), handler om hvordan hun ikke vil dele personlige historier om sin skilsmisse. «I don't want to talk about my divorce because it is too sad and too personal. I

also don't like people knowing my shit.” (s.12). Hun sier også at smerte kan forandre en person, man kan lære noe av det, og kanskje ende opp med å føle seg litt visere. «With this in mind, here are some titles for a series of divorce books I would like to pitch[...]» (s. 88). Dette essayet består altså stor sett av «bokidéer» til bøker om skilsmisse, som indirekte sier noe om hennes opplevelser, spedd på med mye humoristisk distanse. Teksten står i samme font som resten av essayet, men er skilt ut ved at skriften er litt større. Jeg tolker dette som om det er nært knyttet til den 'normale' fortellerstemmen Poehler bruker, men at det er et filter av humor som skaper distanse. Bokidéene leses i nesten samme tonefall som resten av teksten, kun litt mer intenst eller overdrevet, noe som reflekterer det visuelle uttrykket. Overskriftene, derimot, som står med kun store bokstaver og ender med utropstegn, ropes. «GOD IS IN THE DETAILS!» (CD:29).

Håndskrift blir også brukt. For eksempel liste over ti «Reasons we cry on an airplane» (s. 132f). Denne listen er håndskrevet, i noe som vi skal tro å være Poehlers egen håndskrift. Dette er teknisk sett en fotokopi, men jeg velger å behandle den her da den mangler de andre kjennetegnene fotokopiene har (se kap. 6.2.4.2). Listen står skriblet, lett skrånende over to sider. Dette gir inntrykk av at den faktisk ble skrevet på et fly, som hun forteller om i forordet. «I wrote this book after my kids went to sleep. I wrote this book on subways and in airplanes [...]» (s. x). Jeg tror dette er med i boken for å skape et inntrykk av autenticitet. I tillegg gir håndskriften en annen nærhet til forfatteren, i forhold til dataskrift. Det bidrar til nærhet mellom sender og mottaker. Et annet eksempel i denne kategorien er et signert «Amy» på slutten av introduksjonen av boken. Dette bidrar til å poengtere at det er en faktisk person bak denne boken.

6.2.3 Spatial ordning av tekst



Figur 6.9 *yes please*, eksempel på fremhevede utsagn

I denne kategorien ser jeg på de tilfellene hvor skriften er ordnet på en annerledes måte på siden. Underkategorier her er *fremhevede utsagn*, lister, manusutdrag og fotnoter. Den første variasjonen i denne kategorien har jeg å kalle *fremhevede utsagn*. Dette er relativt korte sitater som står skrevet over

en dobbeltside, på rød/gul/blå bakgrunn, etter hvilken del av boken de står i, bakgrunnsfargen gjør det lett å avgjøre hvilken del av boken, «SAY WHATEVER YOU WANT», «DO WHATEVER YOU LIKE», «BE WHOEVER YOU ARE» utsagnet hører til i. Se figur 6.5 for eksempel. Utsagnene er plassert mellom essayene, og refererer, så vidt jeg kan se, til det foregående essayet. Med disse sitatene gir Poehler leseren en pekepinn på hvordan et essay skal tolkes, og hva hun mener leseren skal få ut av teksten. I likhet med haiku-diktene, blir utsagnene lest av en gjesteinnleser: Patrick Stewart, Carol Burnett og Kathleen Turner. På den måten er det tydelig at dette er noe annet enn hovedteksten, det gjør dem mer synlig som enkeltstående utsagn. Som en kommentar til teksten, heller enn en del av den.

Med *lister* mener jeg de tilfeller hvor teksten blir ordnet punktvis, med eller uten nummerering og videre forklaring. Et eksempel på en liste uten nummerering eller videre forklaring er “here’s what my ninty-year-old self tells me” (s. 103). En liste med 20 punkter, som dekker en hel side. I den visuelle fremstillingen er det en stjerne foran hvert punkt og en stiplet linje mellom. Dette gir følelsen av at den er håndskrevet, uten å virkelig være det. Et eksempel på en liste med nummerering og forklaring til punktene er listen med tittel “My world-famous sex advice» (s. 153). Her står rådet i fet skrift, med en eventuell forklaring på mellom en og syv linjer, i normal tykkelse. I innlesningen av lister, blir pauser brukt til å markere nytt punkt. Dette er et viktig skille, spesielt i de listene uten nummerering. Jeg tror funksjonen av disse listene er å bryte opp brødteksten, få frem ulike poeng, eller informasjon, uten nødvendigvis å forklare alt. Det er også mye humor mikset inn med alvor i de fleste lister.

I teksten er det flere utdrag av *manus*, fra roller/scener hun har hatt i forskjellige produksjoner. Disse utdragene følger standardoppsettet for manus. Med navn/rolle, sceneanvisninger og replikker. All skrift er midtstilt. Utdragene er inkorporert i essayene, og illustrerer grunnlaget for en episode i hennes liv, eller som heder til en av skribentene på tv-programmet hun har hovedrollen i, *Parks and Recreations*. Det er i alt fire slike manusutdrag, et fra SNL og tre fra *Parks and Recreations*. I lydboken leser Poehler manusutdraget fra SNL. Hun leser begge rollene, to tenåringsjenter, i moderat dramatisert stemme. Dette er et utdrag av manuset til en sketsj kalt «Dakota Fanning talk show» (s. 69). Hun forteller at dette er den eneste sketsjen hun angrep på å ha gjort for SNL. Derfor gir det også mening at hun ikke har en utagerende dramatiserende måte å lese dette stykket på, eller at den ikke, som de andre utdragene, har lydopptaket for innspillingen av scenen. De andre klippene går under den gruppen jeg har valgt å kalle *lydmemoarer*. Det er lyden fra den faktiske innspillingen av manusutdragene fra *Parks and Recreations* (CD:36). Dette gjør lydbilde mer komplekst, og skaper, på lignende måte som håndskriften, en nærhet, og en måte gi leseren tilgang til hva

essayet handler om på en mer direkte måte. Disse klippene viser også Poehler som skuespiller i en reel situasjon. De blir derfor en illustrasjon/eksempel på karrieren hennes. Med disse lydklippene, blir også grensene mellom liv og arbeid mindre klare. Hvor slutter 'den virkelige' Amy Poehler, og hvor starter skuespilleren. Det at skuespilleren Poehler vises frem i en autentisk situasjon, forsterker inntrykket av Poehler i fortellerrollen som 'den virkelige' og autentiske Poehler. Spørsmålet er i hvor stor grad man kan stole på fremstillingen. Gir hun et falskt bilde av autenticitet?

Fotnoter blir brukt på to forskjellige måter i teksten. I den første måten fotnotene brukes er for å legge til informasjon på en humoristisk måte. Fotnotene: «It is at this point that Julia Dreyfus's lawyers would like me to point out that she won the Golden Globe in 2013» og «[...]PUDDING IS DELICIOUS», kommer begge i slutten av et essay hvor hun 'prøver å overbevise' leseren om at å vinne priser, som hun kaller pudding, ikke er viktig. I boken gir dette noe av samme effekten av fotnoter i fagtekster, som en tilleggsopplysning eller bakgrunnsinformasjon, men som ikke passer inn i selve teksten. Det stedet i teksten hvor hun leser inn fotnoter, har hun en viskende, «myk» stemme, som gir inntrykk av at teksten har mindre substans, eller er lenger borte/mindre viktig. Her fungerer fotnotene mye på samme måte som parentesene gjør.

Den andre måten (fot)noter er brukt, de ligner mer på kommentarer, da de står i marginen. Disse notene er transkripsjon av kommentarer Mike Schur kom med under lydbokinnlesningen av kapittelet «let's build a park». Fotnotene i dette essayet står i marginen med rød skrift, for å skille dem fra Poehlers stemme. Her er det klart at det er lydbokinnspillingen som er den originale, da det er flere steder hvor fotnotene er forkortet, eller oppsummert (CD:35). Det er også noen eksempler på fotnoter i grønn skrift, som er transkripsjon av Poehlers kommentar til kommentaren fra Mike Schur (s. 249). Disse avbrytelsene og kommentarene til teksten er med på å gi følelsen av en naturlig samtale og muntlig språk. Også i dette tilfellet er det en del fri dialog mellom Poehler og Schur, før og etter selve innlesingen, som ikke nevnes i boken. I tillegg er Schur med på å forklare om, og lese utdrag fra en fotokopiert liste ved navn «Leslie Knope's name» (CD:37). Utdragene blir lest i noe tilfeldig rekkefølge, som om de sitter med siden foran seg, og leser de navnene som fanger oppmerksomheten. Dette tror jeg ligner lese måten med stillelesing av den trykte boken, da det er et visuelt virkemiddel, uten mye forklaring og utdyping. Dette er et eksempel på hvordan enkelte av de visuelle paratekstene overføres i lydbokversjonene. I dette tilfellet får lytteleseren en mengde ekstra informasjon og innhold, enn leseren. Dialogen rundt denne listen varer i fire og et halvt minutt, noe som er en ganske lang beskrivelse av en fotokopi. I likhet med samtalene med Seth Meyers, gir også denne

sekvensen en følelse av «her og nå». Samtalene gir lytteleseren noe leseren av boken ikke kan få, på samme måte som fotografiene ikke er tilgjengelige for lytteleseren. Jeg mener begge disse elementene har noe av den samme funksjonen, i to mediespesifikke uttrykk, nemlig å vise Poehler «utenfor» teksten. Med det mener jeg at de prøver å skape et inntrykk av en «uredigert» versjon av forfatteren. Selv om elementene selvsagt er utvalgt og ordnet i en bestemt rekkefølge, og på den måten er redigert.

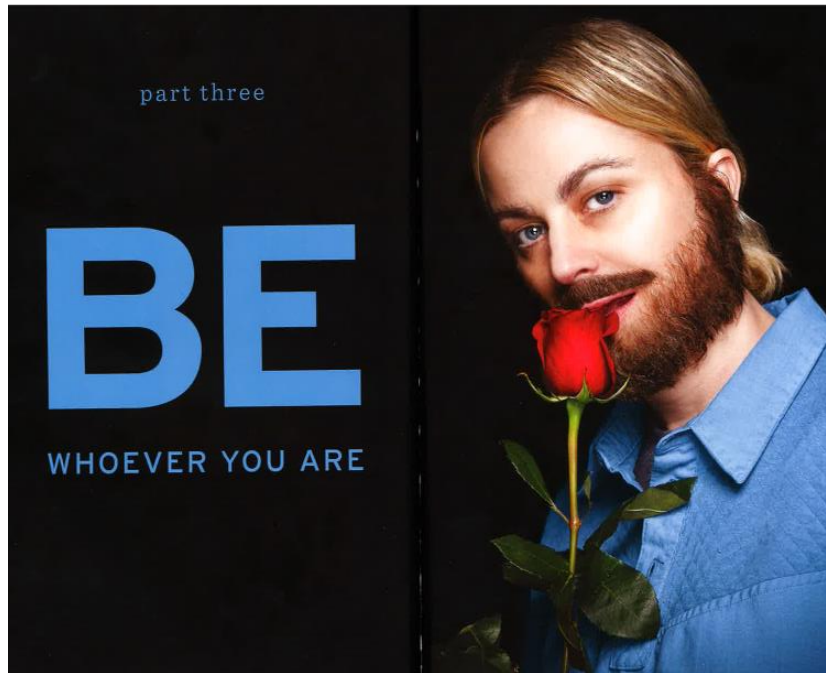
6.2.4 Andre visuelle elementer

Under denne kategorien har jeg valgt å plassere de delene av teksten som har et klart visuelt element utover teksten. Det gjelder foto og fotokopier. I begge kategoriene har jeg valgt å dele de forskjellige elementene opp i ‘ekte’ og ‘falske’. Med ‘ekte’ elementer mener jeg de fotografier og fotokopier som finnes uavhengig av denne teksten. Det vil si familiebilder, avisutklipp og håndskrevne dikt fra Poehlers liv. I den ‘falske’ kategorien sorterer jeg de elementer som er laget spesielt med tanke på denne teksten, eksempler her er studiofoto og «brev». Da det ikke er noen måte for meg å gå etter i sømmene for å finne ut om hvert enkelt eksempel faktisk eksisterer på utsiden av teksten, og at det faktisk er et bilde av for eksempel Poehler som liten, og ikke en annen baby, bruker jeg ikke begrepet bokstavelig. Jeg mener likevel det er et klart skille mellom de elementene leseren skal *tro* er reelle, og de leseren skal anta er laget spesielt for boken. Stort sett er alle de ‘ekte’ elementene ‘festet’ på siden med tape (se figur 6.11), mens ingen av de ‘falske’ er det. Dette forsterker inntrykket av en sammensatt tekst, hvor elementene er samlet sammen fra forskjellige deler av Poehlers liv, og satt sammen i en «open scrapbook»⁵⁵ som hun presenterer den som i fororder: «instructions for how to use this book» (s. xvii). Som sagt har disse elementene heller ikke sidetall. Jeg vil nå gå gjennom disse elementene å se å hvilken funksjon de har i teksten.

⁵⁵ Jeg har her valgt å bruke begrepet *scrapbook* fordi det er det Poehler selv bruker som beskrivelse for sin bok. Begrepet *scrapbook* refererer i dag imidlertid til en større grad av perfektjonisme og ‘pynt» i det ferdige produktet, derfor vil jeg si at denne boken kanskje passer bedre inn under begrepet «mashbook»

6.2.4.1 Foto

Fotografiene kan som sagt, deles opp i to kategorier: 'ekte' og 'falske'.⁵⁶ De 'falske' fotografiene er alle studiofotografier av Poehler, kledd opp til forskjellige karakterer. Figur 6.10 er et eksempel på dette. Det er fire i alt. Tre av dem står i forbindelse med skillet mellom de forskjellige delene av teksten, «SAY WATEVER YOU WANT»,



Figur 6.10 yes please. «part three - BE WHOEVER YOU ARE»

«DO WATEVER YOU LIKE» og «BE WHOEVER YOU ARE». Det fjerde bilde står i forbindelse med teksten «BIRTHING PLAN». Karakterene er, så vidt jeg har klart å finne ut, ikke tidligere karakterer hun har spilt, men laget spesielt for denne boken. De kan referere til deltittelen, ved å skape en viss dissonans mellom forventningen til karakteren og det hun gjør, eller i forhold til Poehler selv. Eksempelet i figur 6.10 står i forbindelse med deltittelen «BE WHOEVER YOU ARE». Karakteren hun har valgt å ikle seg, illustrer og poengterer budskapet om at man selv kan velge hvordan man identifiserer seg. Her eksemplifisert ved kjønn. I tillegg tror jeg studiobildene er inkludert for å illustrere hennes talent for å gå inn i andre roller. De kan dermed sies å ha noe av den samme funksjonen som lydklippene fra manusutdragene. I lydboken spilles det tre forskjellige melodier av storband, som varer i ca. fire sekunder, som markerer overgangen til en ny del. Disse har ikke den samme kommenterende effekten. Men gir assosiasjoner til introduksjonen i sketsj-show eller talk-show, som understreker forbindelsen med underholdningsbransjen, og sammensmeltingen av Poehler sitt liv i og utenfor denne bransjen.

De 'ekte' fotografiene illustrerer både barndommen og karrieren. Det er også et bilde av foreldrene som unge. På siden før essayet «the day I was born», er det to foto, et av Eileen Poehler, med en nyfødt Amy i armene, og et av Amy Poehler, med sin nyfødte sønn. Jeg tror

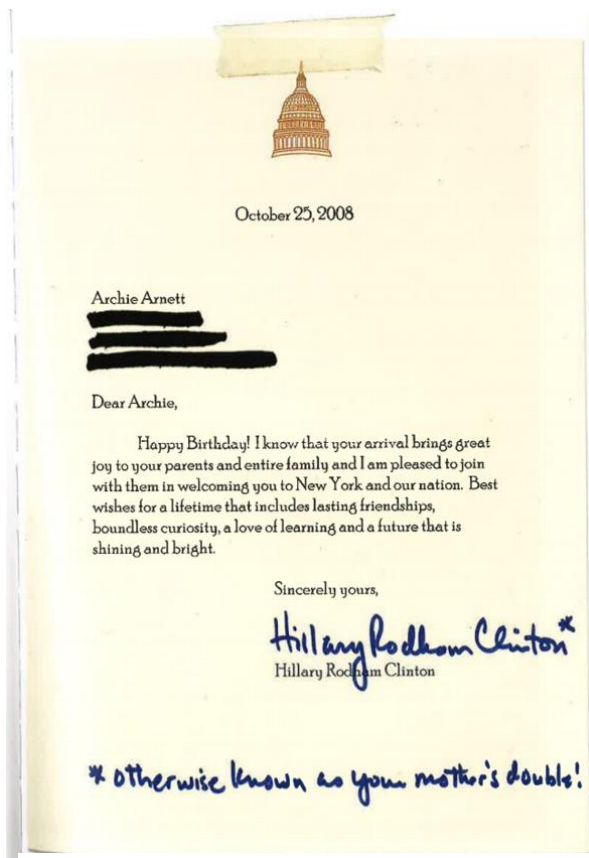
⁵⁶ Som sagt kan jeg ikke være sikker på om fotografiene er det de gir seg ut for å være, men for å slippe å gjenta meg selv på dette punktet, vil jeg videre anta at de er det de gi seg ut for å være, og vil referere til dem som ekte.

disse bildene er plassert på denne måten for å forsterke følelsen av nærhet mellom de to fødselshistoriene, som jeg har snakket om i kap. 6.2.2. De andre fotografiene står i lignende forhold til innholdet, spredt utover teksten. De er med på å validere innholdet i teksten (dette er dokumentert i foto, derfor skjedde det). Et konkret eksempel på dette er hvor Poehler forteller at Britney Spears signerte en plakat til henne, med et foto av Poehler, strikkende, foran plakaten, plassert under teksten (s. 137). Fotografiene kan også gi teksten et ekstra nivå av innhold, da de kan gi ekstra informasjon som ikke er mulig/interessant å uttrykke i tekst. Stående alene gir fotografiene en representasjon av Poehlers liv og karriere, men ofte uten den konteksten teksten skaper. Med unntak av ett (se kap. 6.2.6: live-innspilling) er alle foto, og referanse til foto utelatt i lydboken. For eksempel er fotoet av Poehler, strikkende foran den tidligere nevnte Britney Spears-plakaten, ikke nevnt, og kommentaren til, «[...]here is a picture. Yes, I knit» (s. 137), er også fjernet.

6.2.4.2 Fotokopi

Fotokopiene består i hovedsak av tekst med et distinkt visuelt element som er med som tolkningsgrunnlag for teksten. Denne kategorien kan også deles opp i 'ekte' og 'falske' fotokopier, på like premisser som for fotografiene.

Eksempler på 'ekte' fotokopier er flere dikt fra barne- og ungdomsårene (s. xi/200/285), og et avisutklipp fra første gang hun hadde en hovedrolle som barn (s. 2). Et dikt med tittelen «My mother is nice», står skrevet på et gulnende linjeark med en barnlig håndskrift (s. 200). Her er det kun de visuelle elementene som gir signal om at dette er noe som er skrevet av et barn. I lydboken derimot, har vi ikke disse visuelle tegnene, Poehler leser også inn med vanlig stemme, så på den måten er alle hint om alderen på avsender av diktet fjernet. Måten dette er løst på, er at hun forklarer med ord, at det er et dikt hun skrev i første klasse (kap. 22: 20:00-20:16). Et annet eksempel er en kopi av et brev fra Hillary Clinton til Archie Arnett, Poehlers



Figur 6.11 yes please. Brev fra Hilary Clinton to Archie Arnett

sønn. Signert «Hillary Rodham Clinton* – *Otherwise known as your mother’s double!» (s. 47). En av de sketsjene Poehler er mest kjent for, er etterligningen av Hillary Clinton. Fotokopien av dette brevet, er et bilde på forholdet Poehler og Clinton har fått som følge av dette. Dette er etter min mening enda et eksempel på legitimering gjennom visuelle *bevis*. For å markere at dette er et brev forteller Poehler i lydboken at hun skal lese et brev fra Hillary Clinton til Archie Arnett, sendt dagen han ble født, før hun leser selve brevet, i vanlig stemme. Det at Poehler leser brevet med vanlig stemme, selv om hun er kjent for sin imitasjon, kan være et tegn på respekt ovenfor Clinton, og den selvironien hun viser med underskriften av dette brevet.

Av «falske» fotokopier vil jeg trekke frem to eksempler. Det første er to «brev» med tittelen: “apology letter from the brain” og “apology letter from the heart” (s. 81/83). Det andre er en takketale til en prisutdeling. Det går frem av innholdet at disse tekstene er skrevet for boken. Det at disse elementene er fremstilt som fotokopier tolker jeg som ønsket om å gi en illusjon av autenticitet, som i sammenheng med innholdet skaper humor gjennom dissonans.

Brevene illustrerer hvordan et brev for å be om unnskyldning fra *hjernen* og *hjertet* er forskjellige. De står i sammenheng med kapittelet om unnskyldning. Uavhengig av innholdet mener jeg de visuelle hintene gjør det mulig å se hvilket som er fra *hjernen* og omvendt. *Hjernen* sitt er på et blankt, hvit ark, med nøytral og upersonlig font, i blå farge. Dette gir inntrykk av et formelt brev, uten følelser. Brevet fra *hjertet* er skrevet på en skrivemaskin, med ‘retro’ font, uten perfekt overføring av blekk, på gulnende papir. Arket er også litt krøllete, og er signert i håndskrift med rød penn. Disse visuelle uttrykkene gir brevet en følelse av personlighet. Skrivemaskinfonten gir følelsen av at det er gammelt, som igjen gir illusjonen av autenticitet. Brevene fra *hjernen* og *hjertet* leses ulik med følelse og innlevelse. Brevet fra *hjernen* leses med en kald og anklagende distanse, og lite medfølelse (CD:27). Mens brevet fra *hjertet* har en varmere intonasjon, men mye uttrykt medfølelse (CD:28). I likhet med i den trykte versjonen

er det mulig å skille dem fra hverandre på grunnlag av virkemidlene alene, uten innholdet i teksten. Kontrastene mellom brevene, både visuelt og auditivt, understreker essensen av essayet: at det er bedre å bruke hjertet i en unnskyldningssituasjon.

Det andre eksempelet jeg vil trekke frem er en falsk takketale til en prisutdeling (s. 166). Den er skrevet med skrivemaskin-font på kartotekkort, som er noe krøllet med slitte kanter. Leseren kan forestille seg Poehler på scenen mens hun fremfører denne talen. Innholdet er av en slik natur at det å presentere den som ekte gir et komisk inntrykk. I lydboken er det lagt til applaus i den første seksjonen av talen. Dette, i likhet med den visuelle utformingen, er med på å skape en illusjon av autenticitet, men det er tydelig at applausen er lagt på i etterkant, noe som gir en ironiserende effekt. Den ironiserende illusjonene av autenticitet, i sammenheng med det sarkastiske og politisk ukorrekte innholdet, forsterker humoren (CD:31).

6.2.5 Lydkulisser

I denne lydboken er det naturlig å dele lydkulissene opp på en litt annen måte enn i *Bukkene Bruse på badeland*. Her er det færre lyder, men med mer fokus på stemmen som formidler. Dette er som sagt i produksjonskapittelet, vanlig i litteratur beregnet på voksne. Jeg har valgt å dele lydkulissene inn i fire grupper: musikk, atmosfærelyd, lydrepresentasjoner og lydmemoarer. Musikken har jeg allerede snakket om i forbindelse med studiofotografiene ved inndelingene av bokens tre deler og som «vente»musikk i teksten, jeg kommer derfor ikke til å behandle den videre her.

Atmosfærelyden er, som i *Bukkene Bruse på badeland*, med på å skape bilder i hodet på leseren. Lyden er med på å forsterke et skriftlig bilde, sette leseren inn i en stemning, eller å påvirke forståelsen. Atmosfærelyden fungerer som stemningssetter i forbindelse med essaytitler. I essayet «how i fell in love with improv: new york», spilles det *storbylyder* (susing, biler, bilhorn, mennesker som roper, ambulanse), samtidig som tittelen lese (s. 185 / kap. 22 00:16-00:24). Lydene inviterer leseren til å se for seg New York sine travle liv, og setter stemningen for essayets handlingsrom. Under innlesningen av tittelen på essayet «time travel» spilles det en type «romvesen»-lyd, som minner om lyden av en Thermin⁵⁷. Sammen med andre 'mystiske' eller spenningsskapende lyder, gir dette assosiasjoner til romvesen- eller tidsreiser-sjangeren i filmer. Thermin er teknisk sett et musikkinstrument, men da denne type lyd vanligvis identifiseres som en lydeffekt, har jeg valgt å beskrive den som atmosfærelyd. Denne lydsekvensen forsterker tekstbildet tittelen presenterer. Lyden foreslår på den måten en annen

⁵⁷ Det første elektroniske musikkinstrumentet, mye brukt til lydeffekter for romvesen, tidsreiser og spøkelser.

tolkning av tittelen, mot science fiction-sjangeren, som kan sies å være en villedning av leseren, da tittelen er mer en metafor enn en bokstavelig beskrivelse av essayet. Dette gir leseren signal om at det som kommer ikke nødvendigvis bør oppfattes bokstavelig.

Lydrepresentasjonene innebærer de lydene som representerer en hendelse eller handling. Som jeg nevnte i forbindelse med den falske takketalen, er det applaus i første seksjon av «talen». Dette fungerer som en illustrasjon på settingen for «talen», og er som tidligere nevnt en forsterker av humoren i kontrast med innholdet. I forbindelse med presenteringen av Patrick Stewarts innlesning av haiku-diktene, som jeg har snakket om under behandlingen av *font* (kap. 6.2.2), sier Poehler: «let's take a little break, and sipp a little tea, shall we?» for så å faktisk slurpe, før hun fortsetter: “oh. Now it's time for Patrick Stewart to read something» (kap 5). Hverken te-pausen eller presentasjonen er med i boken. Jeg mener slurpingen understreker ordene hun sier, i tillegg til å fungere som en forsterker av stereotypen det her spilles på. Da te ofte assosieres med briter.

Lydmemoarer er samlebetegnelsen jeg har gitt den gruppen lydklipp som eksisterer uavhengig av denne lydboken. Det er mediespesifikke virkemidler som i mange tilfeller fungerer på samme måte som de 'ekte' fotografiene og fotokopiene i den trykte boken. De presenteres som *bevis* for at teksten er *sann*. De gir teksten flere dimensjoner. Og leseren en dypere forståelse eller innsikt i de historiene lydmemoarene refererer til. Lydklippene fra manusutdragene er selvsagt en del av denne kategorien, men da jeg har behandlet dem i kapittel 6.2.3, kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på dem her. Et eksempel jeg vil trekke frem, er introduksjons-jingelen til det relativt ukjente tv-showet *Upright Citizen Brigade* (CD:32), hvor Poehler var med som skribent og skuespiller, tidlig i karrieren. Teksten til denne introduksjons-jingelen står i boken (s. 192), fordi innholdet illustrerer et poeng i historien som blir fortalt. At musikken er inkludert i lydboken gir lytteleseren ekstra informasjon til å skaffe seg en dypere forståelse av hva Poehler snakker om, da det er lite sannsynlig at leseren har sett programmet, eller hørt jinglen før. Det gir i tillegg mulighet til å relatere seg til historien og forfatteren, på en annen måte.

Et annet eksempel som jeg velger å behandle her er en fotokopi i boken, av et *dikt med nummer* Poehler skrev da hun var barn (s.285). Hun sier i presentasjonen i lydboken at hun regner med det er ment å være en sang. Denne sangen har hun valgt å syng i lydboken, samtidig som hun spiller en, mer eller mindre, improvisert melodi på et tangentinstrument (CD:38). Dette er teknisk sett ikke et lydklipp som eksisterer uavhengig av boken, men da det er en fremføring av en sang som eksisterer utenfor boken har jeg valgt å regne det som et memoar. Hun synger fint, uten å gjøre til stemmen, melodien spilles også på en profesjonell, men ikke overdreven

måte. Funksjonen av denne sangen tror jeg er å illustrere deler av historien, og å lette på den nedstemte følelsen i teksten rett forut for sangen. Som er en historie om å være ensom og stresset. Sangen, som har en lystig tone, hjalp henne i den situasjonen hun forteller om. I lydboken hjelper den også leseren til å løfte humøret, som et positivt avbrekk før neste historie, med depresjon som tema. Om Poehler hadde valgt å synge sangen med en barnslig stemme, ville effekten vært en helt annen. Hun ville med det uttrykt overlegenhet ovenfor barnet. Sangen kunne da oppfattes som en ironisering over barn sin naivitet og ukompliserte oppfattelse av virkeligheten. Det at hun valgte å synge med vanlig stemme viser at hun ikke setter seg over barnet i status, men hedrer det naive og enkle ved budskapet i sange: «have a nice day».

6.2.6 Live-innspilling

Noe av det som kan være krevende i en lydbokinnspilling er å holde en performance for andre, uten å få noe respons. I innspillingen av det siste essayet er hun live foran et publikum, som klapper og plystrer, og generelt gir respons på lesingen. Poehler nevner flere ganger gjennom teksten at det er denne type performance hun er god på og mest komfortabel med. Teateret hun leser i, *Upright Citizen Brigade*, er som sagt, det teateret hun var med å starte. Det er derfor nevnt i mange av essayene i løpet av teksten.

I lydboken starter dette kapittelet med at Amy Poehler ønskes velkommen opp på scenen, og møtes med stormende applaus. Før hun starter innlesningen takker hun publikum for at de kom, og forklarer hva som skal skje. Hun forteller at det er mulig hun kommer til å stoppe opp å starte en setning på nytt, men at hun har hørt at «there is something charming about leaving those things in» (CD:39/ 02:03-02:11). Dette skjer imidlertid ikke. Overgangen fra fri tale, til innlesning, er tydelig å høre på endring av trykk og toneleie. Den frie talen i innledningen bærer preg av samtale med publikum, mens lesingen har et sterkere performativt preg. Mot slutten av innlesningen, takker hun publikum for at de kom og hørte på, for så å henvende seg til dem «those of you in your car» (kap. 35: 29:05-29:28), og takker dem for å høre hele veien til slutten av boken.

Essayet hun her leser har tittelen «the robots will kill us all: *a conclusion*». Teksten er inndelt i en liste på seks påstander eller argumenter for at «my phone wants me dead», eller negative effekter ved teknologiens (og internetts) allestedsnærværelse. Og tre punkter for hvordan vi bør motvirke dette. Som resten av essayene, er også dette mye basert på humor, ironi og sarkasme, blandet med alvor. Listen består av nummererte påstander, med utdyping. Hun

leser nummeret, påstanden, som i boka står med fet skrift, så utdypingen. I innlesningen blir utdypingene delt opp på andre plasser enn hvor avsnittene er i boken. Hun følger heller responsen fra publikum, som er stor. Poehler sorterer innholdet, og bygger opp til sluttpoengene i de humoristiske partiene, ved å kontrollere stemmen. Hun har gjennom hele lydboken bygget opp humor og forventning på denne måten, gjennom bruk av pauser og intonasjon, men dette kommer tydeligere frem, nå som hun faktisk forventer respons fra et publikum. Pauser blir lagt inn i teksten for å la publikum respondere og hun kommenterer publikum med enkelte ord (CD:40).

I tillegg til listen har dette essayet to visuelle paratekster. Historien begge paratekstene refererer til handler om at hun mistet PC-en sin, som inneholdt eneste kopi av manuskriptet til *yes please*. Den første parateksten er en e-post, som i likhet med de andre e-postene, er skrevet i annen font og med et oppsett, og sende-informasjon (To:, From:, Date:, Subject:) som tydelig viser at det er en e-post. Dette er en offisiell e-post, fra *TSA Lost and Found*, som gir informasjon om at PC-en er funnet. I lydboken leser Poehler sende informasjonen i «normal» stemme, mens i selve e-posten leser hun i et stadig «luftigere» og mer «offisielt» toneleie, før ordene, omtrent halvveis inn i e-posten, blandes sammen til en uforståelig mumling. Her avbryter Poehler seg selv og sier «You get the idea» (CD:41). Måten hun velger å lese teksten viser hennes tolkning av teksten. Det gjør det 'offisielle' ved e-posten eksplisitt, samtidig som hun gir signal til leseren om at det er informasjonen i e-posten, at PC-en var funnet, som er viktig for historien, ikke ordlyden i e-posten. Lesemåten etterligner også måten en som stilleleser kanskje ville skimmet gjennom teksten. Det andre visuelle virkemiddelet er et fotografi. Hun sier at hun skulle ønske hun kunne ha dette bilde på storskjerm, men fortsetter «but this is what she really looks like... you can't see but», før hun fortsetter med å beskrive bilde i detalj (CD:42). Her virker det for meg som om hun holder boken opp for publikum, men at bilde er for lite til at de kan se. Dette er det eneste fotografiet som er beskrevet.

Denne behandlingen av de visuelle virkemidlene viser at dette siste kapittelet ikke har blitt bearbeidet for adaptasjon til lydbok, slik som resten av teksten er. Dette gir den effekten at det siste kapittelet minner mer om en forfatteropplesning (som det jo faktisk er), enn en adaptasjon. Det virker som dette gir en nærhet for det publikum som sitter i salen, men for leserne av lydboken virker teksten mer distansert. Kommunikasjonen mellom Poehler og publikum er også med på å forsterke dette, da leseren er ekskludert fra denne settingen. I resten av lydboken går kommunikasjonen mellom Poehler og leseren, mens i det siste kapittelet kommuniserer hun med et live publikum. Leserens blir da stående som en lyttende tredjeperson, på sidelinjen av kommunikasjonen. Det er et par steder hun har forsøkt å rette oppmerksam-

heten mot leseren, som ved eksemplet ovenfor «those of you in your car» (kap. 35: 29:05-29:28), men dette er ikke nok til å nøytralisere den ekskluderende effekten kommunikasjonen med publikum, kan ha for leseren.

En annen side ved live-opptreden, uavhengig av den ekskluderende effekten, er at det er dette Poehler driver med. Live og/eller improvisert formidling gjennom stemmen er hva hun er kjent for, og dyktig til. Dette merkes ved at hun har god kjemi med publikum, og har god timing og flyt i lesingen. Å spille inn et kapittel live, viser en av de sidene ved henne som person hun snakker om i teksten. Dette mediespesifikke virkemidlet «viser frem» det hun forteller om i teksten, på samme måte som fotografiene og fotokopiene gjør i boken. Noe som igjen bidrar til følelsen av autenticitet, men ikke nødvendigvis den intimiteten som er til stede i resten av teksten.

6.2.7 Hvordan intensjonen overføres

Dette er som sagt en selvbiografi, men Poehler utfordrer leserens forventning til sjangeren. Slik jeg forstår det, er memoarlitteraturen ofte ute etter å fortelle en sammenhengende historie om en persons liv (Skei, 2009). Mens *yes please* er, i høy grad preget av det episodiske, sammensatte og tilfeldige. Helhetsinntrykket av teksten er at den er ærlig og sammensatt, av ironi, humor, sarkasme og alvor, uttrykt i forskjellige sjangere og virkemidler. I både boken og lydboken blir de mediespesifikke virkemidlene brukt til å bygge opp under dette. Tekste er sammensatt av vidt forskjellige tekster og sjangere, som kan være et bilde på hvordan livet også er satt sammen av ulike, og i stor grad tilfeldige sjanger. Denne åpenheten om at livet ikke er en lineær og sammenhengende historie mot et mål (selv ikke for 'suksessrike' personer), inviterer til tillit og et nærmere forhold mellom forfatter og leser. Denne sammensatte ved teksten kan også representere et moderne uhomogent samfunn. Hvor kulturer blandes, og individualitet uttrykkes i en mengde ulike kanaler (sjangere). Et av budskapene hun repeterer gjentatte ganger er hvordan man bør akseptere ulikheter, og de ulike avgjørelsene individer tar for sitt eget liv. Og at man må ta avgjørelse på grunnlag av sin egen situasjon. «Good for her, not for me» (s. 149) er et motto hun presenterer i essayet «every mother needs a wife» (s.149), som handler om de forskjellige valgene en mor må gjøre når det kommer til omsorg for barna og økonomiske og sosiale plikter.

Ett annet aspekt ved teksten, som har lignende effekt, er dyrkingen av det autentiske og uperfekte, som i mange tilfeller kan være det samme. De visuelle og auditive virkemidlene kan fungere som 'bevis' på innholdets autenticitet, men også som illustrasjon på det uperfekte. For

eksempel er fotografiene og fotokopiene, som sagt festet med tape, som gir et tilfeldig eller uferdig inntrykk, samtidig som det gir uttrykk for være autentisk. I Lydboken er dette uttrykt ved de 'spontane' dialogene og improvisasjonen og avbrytelsene i innlesningen av teksten. Det viser at hun ikke anser teksten som en perfekt ferdigutviklet historie, uten rom for forbedring. Boken har et større preg av tilfeldig sammensetning av tekster og paratekster, som setter fokus på det tilfeldige ved livet. Mens i lydboken er det bidragene og avbrytelsene av gjesteinnleserene som er viktigst, det setter fokus på at livet er et samarbeidsprosjekt.

Teksten tar for seg de periodene og temaene Poehler ønsker å si noe om, og utelater de sidene av seg selv hun ikke vil dele. Hun er også tydelig på at det er hennes valg hva hun ønsker å dele. «Nothing is anybody's business» (s. 94f). «I don't want to talk about my divorce because it is too sad and too personal. I also don't like people knowing my shit.» (s.12/ kap 11 00:47-00:54). Poehler redigerer historien om seg selv. Gjennom essayene fremstiller hun seg selv som en sammensatt person, som er bevisst sine styrker og svakheter, et inntrykk som forsterkes av virkemidlene. Men hun slipper også andre stemmer til i denne fremstillingen. Det er nok et trekk ved denne selvbiografien som bryter med forventningene. Som sagt bidrar foreldrene, og to tidligere kollegaer med innhold, som på hver sin måte, er med på å beskrive Poehler. Det er derfor mulig å beskrive dette som et *collaborative memoir*, en biografi hvor flere stemmer samarbeider om å beskrive. I lydboken er dette et enda sterkere element, da det er flere samtaler, avbrytelser i teksten og enda flere innlesere som bidrar til innholdet. Å la andre stemmer være med å beskrive seg selv, samsvarer fint med et av hovedbudskapene jeg finner i denne boken. Sitater som: «The "please" [fra tittelen] comes from the wisdom of knowing that agreeing to do something usually means you aren't doing it alone» (s. xviiiif) og «The only way we can get by in this world is through the help we receive from others. No one can do it alone [...]» (s. 329), viser hennes holdning til det at livet er et samarbeidsprosjekt.

Jeg tolker måten hun har valgt å sette sammen tekst og visuelle/auditive virkemidler, i sammenheng med temaene hun tar opp, som en måte å understreke hvordan livet (hennes) er sammensatt, av humor og alvor, det private det uperfekte, hvordan livet består av forskjellige 'typer tekst. Og hvordan livet (hennes) handler om mulighet til å gjøre noe, og de man gjør det sammen med. Jeg mener begge manifestasjonene bidrar til denne tolkningen på hver sin måte, viser også at hun (og produsent/redaktør) har innsikt i styrker og svakheter ved de to formatene teksten er manifestert i.

7 Oppsummering

Problemstillingen jeg har forsøkt å svare på i denne oppgaven er: *Hvordan blir tekstens særegenhet overført fra det skriftlige til det lydlige mediet?* Oppgaven tar for seg både de adaptive og reseptive aspektene ved lydboken, da disse sidene står i et gjensidig påvirkningsforhold. Det som skjer under adaptasjonen påvirker lytterens resepsjon, samtidig som kunnskap om lytterens resepsjon, påvirker de valgene som tas under adaptasjonsprosessen. For å undersøke både den adaptive og den reseptive siden av lydbokmediet, valgte jeg å dele problemstillingen opp i to mer spesifikke spørsmål: 1. *Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?* 2. *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?*

7.1 Hvilke regigrep blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok?

For å svare på spørsmålet om *hvilke regigrep som blir tatt under adaptasjon og produksjon av en lydbok*, var det i hovedsak tre aspekter av adaptasjon- og produksjonsprosessen jeg fant mest interessante: valg av verk, valg av innleser og valg av stil og virkemidler. Da det ikke er skrevet noe om dette tidligere, valgte jeg å gå til de tre største produsentene av lydbøker i Norge, Norsk lyd- og blindeskriftsbibliotek (NLB), Lydbokforlaget og Cappelen Damm, for å finne informasjon. Her fikk jeg høre at praksiser rundt utvelgelse og produksjon av lydbøker er litt forskjellige i det offentlige og de kommersielle forlagene. NLB produserer tilrettelagt studie- og skjønnlitteratur, for de som, av en eller annen grunn, har problemer med å lese skriftlige tekster. De har derfor et ideal om å gjengi teksten så nært opp mot originalen som mulig. Det brukes ikke musikk eller andre lydeffekter. Da NLB har denne særegne stillingen, skal de også produsere og vedlikeholde et bredt utvalg litteratur i ulike sjangere og for alle aldersgrupper. Det betyr også at de har et ansvar for å produsere verker som ikke nødvendigvis ville gjort kommersiell suksess.

De kommersielle forlagene, er mer styrt av økonomien, og velger verk til produksjon hovedsakelig fra, moderforlagene eller, egne utgiverlister, men samarbeider også med en rekke

mindre forlag om rettigheter. Hovedvekten i utgivelsene er av skjønnlitterære samtidsverker, både norske og oversatte. De bøkene som gjør det bra i trykt versjon, forventes å gjøre det bra også i lyd. Det er også en tendens til at «letteleste» bøker blir adaptert, noe jeg tror kan ha med den lesestilen som er vanlig for lydbøker, å gjøre, med multitasking og hyppigere, men kortere, leseøkter. Fokuset for de kommersielle aktørene er å lage et så godt resultat som mulig, innenfor de mediespesifikke rammene av lydboken. Som Håkon Havik fra Cappelen Damm sa: «Vi jobber for at folk skal like dette her».⁵⁸ Et særpreg ved denne typen adaptasjon er et ideal å ikke være *synlig tolkende*. Med det mener jeg at det nødvendige tolkningsarbeidet som inngår i en oversettelse eller adaptasjon, skal være av en slik art at mest mulig av den originale teksten beholdes, og at tolkningsmuligheter ikke forstyrres for leseren.

Lydbøker handler om en stemme som forteller en historie. Det kan kalles et intimformat, hvor en stemme forteller direkte inn i øret på mottakeren. Derfor er stemmen/innleseren viktig i formidlingen. Alle tre forlagene, fortalte at det er viktig å finne den riktige innleseren til teksten. Faktorer som blir tatt med i beregningen er blant annet fortelleren i boken (kjønn alder, osv.) og om innleser trenger spesiell språklige eller faglige kunnskaper. Om innleser ikke egner seg til teksten, eller det oppstår for stor dissonans mellom fortellerstemmen i teksten og innleser, kan dette bli et forstyrrende element for mottakeren, og intimiteten brytes.

De mediespesifikke virkemidlene jeg fant mest avgjørende for resultater var, forfatterinnlesing, valget mellom en eller flere innleser, grad av dramatisering og bruk av lydkulisser. Synet på å ha forfatteren som innlesere avhenger av synet på teksten. Er man av den oppfatningen av at forfatterens intensjon er vesentlig i arbeidet med å tolke teksten, en forfatterorientert tekstforståelse (jf. kap. 4.2), kan forfatterinnleste lydbøker være en måte å komme nærmere tekstens kjerne. Er man derimot enig med Barthes (jf. kap. 4.2), i at «forfatteren er død», har det mindre å si om det er forfatteren eller ikke som leser, det viktigste er at innleser og teksten er en god 'match'.

I avgjørelsen om en lydbokadaptasjon skal ha en eller flere innlesere, er det ingen faste regler for hverken det ene eller det andre. Det er likevel noen typer tekster hvor det er mer aktuelt. Det er særlig om det byttes mellom mannlig og kvinnelig fortellerstemme, eller om det på andre måter er essensielt for historien. Det kan også ha noe med markedsføring å gjøre. Det at flere innlesere har stått sammen om å lage lydboken, kan gi den et ytre løft.

Det går et skille mellom litteratur laget for voksne og litteratur laget for barn. Når det gjelder valg av lesestil i forhold til grad av dramatisering, er det i hovedsak fire varianter å velge

⁵⁸ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.10

mellom: *fullstendig dramatisert, delvis dramatisert, udramatisert og multidramatisert*. Her bør stilen passe til typen tekst. Dramatisering kan hjelpe leseren til å holde karakterene skilt fra hverandre, det kan også gi fortellingen en ekstra dimensjon. I litteratur laget for voksne er det vanlig med mindre utpreget dramatisering. Overdramatisering gir ofte en distanserende effekt, som bryter med idealet om intimitet. I barnelitteratur, derimot, er det vanligere med større grad av dramatisering og variasjon av stemmer. Det kan være fordi den literacy eventen barn er mest vant med består av at voksne leser høyt, ofte med en dramatisert stemme, som betyr at barn ikke er vant med den samme graden av intimitet og *en-til-en*-opplevelse, som voksne er, i møte med tekst.

Lydkulissene kan skape en dimensjon av realisme i teksten. En god fortelling skaper bilder i hodet til mottakeren, og lydkulisser kan bidra til å gjøre disse bildene mer levende. Lydkulisser kan deles inn i tre hovedgrupper: representasjonslyd, atmosfærelyd og musikk. Med kategorien lydrepresentasjoner mener jeg de lydene som representerer handlinger eller elementer fra historien: «Show, don't tell». Atmosfærelyden sier noe om hvilket miljø handlingen foregår i, og musikken kan si noe om stemningen i en fortelling eller scene. Lyd kan også brukes som memoarer eller illustrasjoner, for eksempel om en tekst er sterkt knyttet til en sang eller artist. I likhet med dramatisering er lydkulisser vanligst i barnelitteratur. I lydbøker laget for barn er det vanlig å bruke en del lydeffekter og musikk som virkemiddel for å få et avbrekk i teksten. På lignende måte som at bøker for denne aldersgruppen ofte har mye illustrasjoner som bryter opp teksten. I skjønnlitteratur for voksne er lydkulisser sjeldnere. Havik forteller at: «Folk vil høre en lydbok for å høre en lydbok, uten å bli forstyrret av «pauseinnslag»»⁵⁹. Her er altså teksten i fokus.

⁵⁹ Kilde: Telefonsamtale mellom avdelingsleder Håkon Havik og Malin Asker Andersen, 28.03.16

7.2 Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?

For å svare på det andre spørsmålet mitt: *Hvordan kommer grepene til syne i lydboken, og på hvilken måte kan dette påvirke resepsjonen?* valgte jeg å ta for meg to tekster på grunnlag av at de har en rekke mediespesifikke virkemidler, både i trykk og i lyd. Det gjorde det ekstra spennende å analysere overgangene fra det trykte mediet til det lydlige.

Den første teksten jeg så på var *Bukkene Bruse på badeland* av Bjørn F. Rørvik, med illustrasjoner av Gry Moursund. Dette er en ny adaptasjon av eventyret «Bukkene Bruse som skulle til setra å gjøre seg fete», kjent fra Asbjørnsen og Moe, til en moderne bildebok, med et oppgradert innhold. Lydboken er lest av Ingrid Gjessing Linhave, i en fullstendig dramatisert lesestil. I denne boken blir mye fortalt gjennom illustrasjonene. I lydboken ble dette overført til lydkulisser, i form av representasjonslyder, atmosfærelyd og musikk. Stemningen i teksten ligger også mye i stilen på illustrasjonene og fargevalget. Illustrasjonene er etter min mening, en god representasjon av hvordan et barn kan se for seg en dag på badeland. Det travle uttrykket fra boka, synes jeg gjenskapes i lydboken på en god måte, med lydkulissene, musikken og den ekstra dialogen fra statistene. Det naivistiske ved illustrasjonene gjenspeiles i musikkbilde, for eksempel ved sirkus-musikken.

Det er også en tydelig kommunikasjon på to kanaler, en til primærpublikumet, barn fra fire til åtte år, og til sekundær publikumet, de voksne som leser for barna. Denne to-kanal-kommunikasjonen, skjer nesten utelukkende gjennom illustrasjonene, med intertekstuelle referanser til blant annet Borat (2006) og Terminator 2 (1991). I den adapterte versjonen ligger de intertekstuelle referansene i musikken, for eksempel ved western-musikk, i scenene hvor bukkene skal møte trollet, som gir en ironiserende effekt i sammenligningen av bukkene og western-helter. I lydbokversjonen er det også kommunikasjon til sekundærmålgruppen knyttet opp mot stereotypisering av norske dialekter, den eldste bukken har sørlandsdialekt, de to andre har en sør-vestlandsk dialekt, harene har en dialekt fra Nord-Norge og trollet har bergensdialekt. Spesielt i tilfellet av trollet og den eldste bukken samsvarer personlighetstypene med en stereotypisert oppfatning av dialekten.

Et spennende element i denne teksten er utfordringen av tradisjonelle kjønnsrollemønstre, ved den mellomste bukken. For eksempel har han i starten av teksten en blomst bak hornet (se figur 6.4), og når de prøver badetøy fra glemmekassa, poserer han i en bikini, og en mankini (se figur 6.5). Dette tolker jeg som et ønske om å normalisere et mer mangfoldig og

mindre strikt syn på kjønnsroller. I lydboken er dette et mindre fremtredende aspekt. Det er en replikk hvor brytning av kjønnsrollemønster er en mulig tolkning. Når den mellomste bukken svarer trollet (CD:16). Tonen og intonasjonene i denne replikken kan tolkes som en overføring av bruddet med kjønnsrollemønsteret. Jeg mener imidlertid, at den lydlige representasjonen av dette gir assosiasjoner til en mer stereotypisert versjon av kryssingen av kjønnsroller, og derfor ikke fungerer like godt som et forsøk på å normalisere denne utviskingen av grenser, men heller gir en ironiserende effekt. Jeg vil også påstå at det er vanskelig å gjøre en tolkning i denne retningen på grunnlag av lydboken alene, uten først å være kjent med de visuelle illustrasjonene.

Selv med noe mulig variasjon i tolkningen av de mediespesifikke virkemidlene, mener jeg teksten er realisert på en god måte både i trykk, med livlige og detaljerte illustrasjoner, og i lyd, med like livlige og detaljerte lydkulisser. Tekstens særegenhet, i de visuelle virkemidlene mener jeg, stort sett, er overført til det lydlige mediet på en god måte.

Den andre teksten jeg valgte å analysere er selvbiografien *yes please* av Amy Poehler, fra 2014, lest av forfatteren selv. Dette er en sammensatt tekst, bygget opp av en serie essay, som tar for seg en episode eller et tema fra hennes liv, som utgjør hovedteksten. Det er også en rekke andre tekster i ulike sjanger, som jeg har valgt å kalle paratekster. Paratekstene består av både skrevne tekster, fotokopier og fotografier. Paratekstene i lydbokversjonen består av innlesning av de skrevne paratekstene, i tillegg til innslag av fri tale, dialog med gjesteinnlesere og lydkulisser. I lydboken er de skrevne paratekstene markert med annen intonasjon, gjesteinnleser eller introduksjon i fri tale. Ut ifra oppbyggingen av teksten og virkemidlene, kan det virke som om boken og lydboken har blitt til med gjensidig påvirkning på hverandre: En plurisentristisk adaptasjon. I analysen av de visuelle og auditive virkemidlene fant jeg noen gjennomgående temaer.

For det første gir det at teksten er sammensatt av en rekke sjangere og ulike typer paratekster, et inntrykk av det episodiske, sammensatte og tilfeldige. Teksten er sammensatt av vidt forskjellige tekster og sjangere, som kan være et bilde på hvordan livet også er satt sammen av ulike, og i stor grad tilfeldige sjangere.

For det andre, har jeg vist at flere av både de visuelle og auditive virkemidlene kan tolkes som et ønske om å gi teksten et uttrykk av å være autentisk og uperfekt. De visuelle og auditive virkemidlene, som fotografiene og lydmemoarene, kan fungere som 'bevis' på innholdets autenticitet, men også som illustrasjon på det uperfekte. For eksempel er fotografiene og fotokopiene, som sagt festet med tape, som gir et tilfeldig eller uferdig inntrykk, samtidig som det gir uttrykk for være autentisk. I Lydboken er dette uttrykt ved de 'spontane' dialogene og improvisasjonen og avbrytelsene i innlesningen av teksten. Det viser at hun ikke anser

teksten som en perfekt ferdigutviklet historie, uten rom for forbedring. Kommentarene, samtalene og avbrytelsene, gir den en livlig tone med det umiddelbare og aktualiserte uttrykket improvisasjon gir. Både i boken og lydboken har språket et muntlig preg, med mye humor ironi og sarkasme.

Selv om dette er en selvbiografi lest av forfatteren, er det også bidrag fra andre, som gjør det mulig å beskrive dette som et *collaborative memoir*. Som sagt bidrar foreldrene, og to tidligere kollegaer med innhold, på hver sin måte, i den trykte teksten. Mens i lydboken er dette et enda sterkere element, da det er flere samtaler, avbrytelser i teksten og enda flere innlesere som bidrar til innholdet. Å la andre stemmer være med å beskrive seg selv, samsvarer fint med et av hovedbudskapene jeg finner i denne boken: at livet er et samarbeidsprosjekt, og at ingen kan leve helt uavhengig av andre mennesker.

Om vi følger den tanken videre, kan det sammensatte ved teksten også representere et moderne uhomogent samfunn. Hvor kulturer blandes, og individualitet uttrykkes i en mengde ulike kanaler(sjangere). I likhet med i *Bukkene Bruse på badeland*, settes det spørsmålsteget ved kjønnsrollemønstre gjennom visuelle virkemidler, som i figur 6.10. og i likhet med *Bukkene Bruse på badeland* blir dette aspektet nedtonet i lydboken. Et av budskapene hun repeterer gjentatte ganger er hvordan man bør akseptere ulikheter, og de ulike avgjørelsene individer tar for sitt eget liv. Og at man må ta avgjørelse på grunnlag av sin egen situasjon. «Good for her, not for me» (s. 149).

Helhetsinntrykket av teksten er at den er ærlig og sammensatt, av ironi, humor, sarkasme og alvor, uttrykt i forskjellige sjangere og virkemidler. I både boken og lydboken blir de mediespesifikke virkemidlene brukt til å bygge opp under dette.

Resultatet av analysene viser at intensjonen av de virkemidlene i den trykte boken, kan overføres til trykk, uten at tolkningsmulighetene i lydbokversjonene nødvendigvis begrenses, i forhold til den trykte versjonen. Men at tolkningen i noen tilfeller kan gi et annet resultat, eller at enkelte aspekter ved den ene versjonen, ikke legges like stor vekt på i den andre.

7.3 Videre forskning

Dette er, som jeg har nevnt opp til flere steder, et tema som er lite utforsket. Gjennom arbeidet med stoffet har jeg kommet over flere nye problemstillinger det kunne være svært interessant å arbeide videre med, men som jeg av plassmessige årsaker ikke har hatt mulighet

til å utforske i denne oppgaven. Som lektorstudent er jeg interessert i hvilken plass lydboken har eller bør ha i undervisningen. Er det rett at kun elever med diagnostiserte lesevansker skal få tilbud om lærebøker på lydbok? Vil ikke dette være til hjelp for flere? Nå som lytting til litteratur er på fremmarsj, kan det ikke tenkes at *kritisk lytting* bør undervises i, på lik linje med *kritisk lesing*? Hvordan kan lydbøker brukes som stimulering til lesing, hos elever med mindre motivasjon for lesing av fag- og skjønnlitteratur?

Andre eksempler er forholdet mellom innlesers kjønn, sjanger og målgruppe, eller en nærmere studie av hvordan innleseren påvirker leserens resepsjon. I forhold til forfatterinnlesning kunne det også være spennende å gjøre en sammenligning av en forfatterinnlest versjon, og en versjon innlest av skuespiller, av samme tekst. Eller utforske spørsmålet rundt oppfatningen av originalitet og intertekstualitet, i forhold til forfatter som innleser.

Et annen interessant forskningsprosjekt ville vært å gjøre en sammenlignende analyse av tolkningsaktivitet. For eksempel ved å gi en gruppe den trykte boken, en annen gruppe lydboken og en tredje gruppe begge versjoner, for så å sammenligne hva de enkelte gruppene har lagt vekt på, og ulikheter i analyse og tolkning for de tre gruppene. Det er gjort en lignende studie i 2010, ved høyskolen i Halmstad, Sverige. Studien, ved navn *Reading with Your Ears - A comparative study of reading and listening to Mark Haddon's The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (Winqvist, 2010), undersøkte bruk av lydbok i fremmedspråk-undervisning, ved å la en gruppe elever lese den trykte versjonen og en gruppe lyttelese lydboken, for så å sammenligne elevenes forståelse av teksten. Den samme metoden kan brukes i studier av tekstforståelse også på morsmålet.

En annen mulig retning å undersøke er lydboken i forhold til andre lydmedier, for eksempel radioteater, radio og podcast. Hvor stiller lydboken seg i forhold til litteraturfestivaler, forfatteropplesninger og *poetry slam*. Har det vært et kulturelt skifte, med en «New orality»?

Nok en annen retning kan være å se hvordan lydboken stiller seg i relasjon til feltet lydhistorie. Eller den historiske og kulturelle bakgrunner for de ulike lyttekulturene i verden. Hvorfor er det for eksempel en så stor forskjell i kulturen for anmeldelser av lydbøker på nett og i avis, i forskjellige land. En annen ting i forhold til kulturelle forskjeller som kunne vært spennende å se på er hvordan lydboken stiller seg i forhold til ikke-europeisk lesepraksis, i et historisk perspektiv, og i forhold til dagens lesepraksis.

Min oppgave har altså bare berørt en liten del av dette relativt nye og lite utforskede området. Men det er enda mye interessant som kan, og bør, undersøkes nærmere.

Primærlitteratur:

Rørvik, Bjørn F., Moursund, Gry. (2009). *Bukkene Bruse på badeland*. Oslo: Cappelen Damm

Linhave, Ingrid Gjessing. (2013) *Bukkene Bruse på badeland*. Oslo: Cappelen Damm (Lydbok)

Poehler, Amy. (2014) *yes please*. Oxford: Picador

Poehler, Amy, Burnett, C., Meyers, S., Schur, M., Poehler, E., Poehler, W., Stewart, P., Turner, K. (2014) *yes please*. HarperAudio (Lydbok)

Litteraturlitse:

- Angell, M., Halvorsen, R. F., Nilsen, E. & Rød, H. (2004). *Content providing og lydbøker*. Prosjektoppgave i informatikk Universitetet i Oslo, Oslo. Lastet ned fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/9226>
- Aspaas, Ø. (2005). Resepsjonsetetikk og reader-response. Lastet ned fra <http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/2270/article.pdf?sequence=1>
- Aspaas, Ø. (2008). *Presentasjoner : Fire litteraturteoretiske retninger med røtter i 1960-årene*. Oslo: Unipub.
- Barthes, R. (1994). Forfatterens død *La mort de l'auteur*. Oslo: Pax, 1994.
- Barton, D. (2007). *Literacy : An introduction to the ecology of written language* (2 utg.). Oxford: Blackwell.
- Beavin, K. (1996). Audiobooks: Four styles of narration. [Article]. *Horn Book Magazine*, 72(5), 566-573.
- Bernstein, C. (1998). *Close listening : Poetry and the performed word*. Oxford: Oxford University Press, USA.
- Bjerke, P.-V. & Jensen, L.-E. (1992). *Bokhandlernes holdninger til lydbøker - en markedsanalyse*. Prosjektoppgave ved 2-årig bransjeøkonomi, Telemark Distrikthøgskole., Bø i Telemark.
- Bjørnskau, H. (2014). Dette er Norges mest populære barnebok Lastet ned 06.04, 2016, fra <http://www.nrk.no/kultur/bok/norges-mest-populaere-barnebok-1.11785632>
- Bok365. (2015a). Bok-norge bryter lydturen Lastet ned 19.11, 2015, fra <http://bok365.no/artikkel/bok-norge-bryter-lydmuren/#.Vk2nEnYvfIV>
- Bok365. (2015b). Vasseljen ny sjef i lydbokforlaget Lastet ned 19.11, 2015, fra <http://bok365.no/artikkel/vasseljen-ny-sjef-i-lydbokforlaget/#.Vk2k4nYvfIV>
- Bråten, I. (2007). Leseforståelse-komponenter, vansker og tiltak. *Bråten (Red): Leseforståelse: Lesing i kunnskapssamfunnet-teori og praksis*, 45-81.
- Buchanan, S. (1977). *The portable plato*: Penguin.
- Burkey, M. (2013). Audiobooks for youth : A practical guide to sound literature. Chicago, Ill: ALA Editions.
- Burkey, M. (2015). Voices in my head - the audiobook boom - opportunities and challenges. [Article]. *Booklist*, 111(19/20), 133-133.
- Børresen, M. F. (2010). Pris for bukker på badeland Lastet ned 06.04, 2016, fra <http://www.nrk.no/ho/pris-for-bukker-pa-badeland-1.7035304>
- Cappelen Damm. (2016). Bukkene bruse på badeland Lastet ned 12.04, 2016, fra https://www.cappelendamm.no/_bukkene-bruse-p%C3%A5-badeland-bj%C3%B8rn-f.-r%C3%B8rvik-9788202295882
- Caprona, Y. C. D. (2013). *Norsk etymologisk ordbok : Tematisk ordnet*. Oslo: Kagge.
- Colapinto, J. (2012). The pleasures of being read to Lastet ned 22.11, 2015, fra <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-pleasures-of-being-read-to>
- Cooper, R. R. (1993). Can we really read with our ears? The 'wuthering' truth about novels on tape Lastet ned 22.11, 2015, fra <http://www.nytimes.com/1993/06/06/books/can-we-really-read-with-our-ears-the-wuthering-truth-about-novels-on-tape.html?pagewanted=all>
- Dagens Næringsliv. (2004). Volumøkning på bøker Lastet ned 08.02, 2016, fra <http://www.dn.no/etterBors/2004/01/08/volumokning-pa-boker>
- Davies, D. (2008). The performance of reading: An essay in the philosophy of literature by Kivy, Peter. [Book Review]. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 66(1), 89-91. doi: 10.1111/j.1540-594X.2008.00290_1.x
- Delia, T. (2015). Pedagogiske retningslinjer for produksjon av daisy- bøker grunnopplæringen: Startped.
- Derrida, J. (2016). *Of grammatology*: JHU Press.
- Dickens, C. (2009). *A christmas carol*: Random House.

- Edison, T. A. (1878). The phonograph and its future. *Scientific American*, 5, 1973-1974.
- Engelstad, A. (2007). *Fra bok til film : Om adaptasjoner av litterære tekster*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Evensen, F. E. (2013). *Jakten på den «hellige gral»: En kvalitativ studie av vinyl og platesamling*. Masteroppgave i Sosiologi Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi Universitetet i Oslo. Lastet ned fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/36849/evensen.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Finnegan, R. (1988). *Literacy and orality : Studies in the technology of communication*. Oxford: Blackwell.
- Forskrift Om Unntak Fra Konkurranseloven §10. (2014). *Forskrift om unntak fra konkurranseloven § 10 for samarbeid ved omsetning av bøker*. Lastet ned fra <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2014-12-19-1716?q=lydbok>.
- Gaiman, N. (2005). Looking or listening... Lastet ned 22.11, 2015, fra <http://journal.neilgaiman.com/2005/05/looking-or-listening.asp>
- Gaiman, N. (2009). Neil gaiman asks: Heard any good books lately? Lastet ned 23.11, 2015, fra <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120769925&from=mobile>
- Genette, G. (1997). *Paratexts : Thresholds of interpretation* (vol. 20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gjerstad, I. (2003, 14.07). Bok på biltur *Aftenposten* Lastet ned fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Bok-pa-biltur-6587808.html>
- Grafill Årets Vakreste Bok. (2010). Skjønnlitteratur bildebok Lastet ned 06.04, 2016, fra <http://www.grafill.no/avb/vinnere/2010/skjnnlitteratur/skjnnlitteratur-bildebok/>
- Gunder, A. (2001). Forming the text, performing the work: Aspects of media, navigation, and linking Lastet ned 08.01, 2015, fra <http://etjanst.hb.se/bhs/ith/23-01/ag.htm>
- Gunnes, S. (2006). Lydbøker - krykker og krydder *Skapt for å deles - om tilrettelagt litteratur* (s. 44-55). Oslo: Biblioteksentralen
- Harmon, A. (2005). Loud, proud, unabridged: It is too reading! Lastet ned 22.11, 2015, fra <http://www.nytimes.com/learning/students/pop/20050527snapfriday.html>
- Haugen, P. (2000). *Litterær mediedebatt 1998: En kamp om normer, makt og posisjoner*: Norsk kulturråd.
- Haugli, I. M. (2012). Hva leser vi? : En vurdering av litteraturens rolle i fem sentrale læreverv for ungdomsskolen
- Have, I. & Pedersen, B. S. (2016). *Digital audiobooks : New media, users, and experiences*: Routledge.
- Hongset, H. (2001). Lydbøker for elever i grunnskolen *Idébok om... Lydbøker* (s. 30-53): Læringscenteret
- Hutcheon, L. (2006). A theory of adaptation
- Irwin, W. (2009). Reading audio books. *Philosophy and literature*, 33(2), 358-368.
- Iser, W. (1978). *The act of reading : A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jacobs, D. L. (2014). Listening to audiobooks while you do something else is the ultimate in multitasking Lastet ned 06.10, 2015, fra <http://www.forbes.com/sites/deborahljacobs/2014/06/25/summer-reading-listening-to-audiobooks-while-you-do-something-else-is-the-ultimate-in-multitasking/>
- Keilhau, L. (2015). «jeg jobbet døgnet rundt med «min kamp»» Lastet ned 24.03, 2016, fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Jeg-jobbet-dognet-rundt-med-Min-kamp-7866203.html>
- Kivy, P. (2006). *The performance of reading : An essay in the philosophy of literature* (vol. 3). Malden, Mass: Blackwell.
- Klose, S. (2014). Audiobooks. [Book Review]. *School Library Journal*, 60(12), 50-50.
- Larsen, S. E. L. (2011). Hørspill Lastet ned 03.02, 2016, fra <https://snl.no/h%C3%B8respill>
- Lauvstad, M. (2012). Årets beste lydbok – lest av forfatteren selv Lastet ned 01.04, 2016, fra <http://www.barnebokkritikk.no/arets-beste-lydbok-lest-av-forfatteren-selv/>

- Lerer, S. (2000). Histories of reading. *Raritan*, 20(1), 108.
- Litlehamar, J. S. (2016). Bukkene bruse på badeland Lastet ned 07.04, 2016, fra <http://www.pirion.info/les-for-meg/120-bukkene-bruse-pa-badeland>
- Lydbokforlaget. (2015). Litt om forlagets historie Lastet ned 09.10, 2015, fra <https://www.lydbokforlaget.no/historie>
- Lægreid, S. & Skorgen, T. (2001). *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Læringscenteret. (2001). *Idébok om- lydbøker : En veiledning i bruk av lydbøker for lesehemmede elever, deres foresatte og lærere* ([Fellesutg. bokmål/nynorsk]. utg.). Oslo: Læringscenteret.
- Mandelid, B. (2008). Ebok-dingsen fylles med erotisk litteratur Lastet ned 03.03, 2016, fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/05/02/534217.html>
- Max, R. (2015). Literacy Lastet ned 29.02, 2016, fra <http://ourworldindata.org/data/education-knowledge/literacy/>
- Melve, L. (2001). *Med ordet som våpen : Tale og skrift i vestleg historie*. Oslo: Samlaget.
- Michael, E. B., Keller, T. A., Carpenter, P. A. & Just, M. A. (2001). Fmri investigation of sentence comprehension by eye and by ear: Modality fingerprints on cognitive processes. *Human Brain Mapping*, 13, 239-252.
- Nabokov, V. (1959). *Lolita*. Oslo: Cappelen.
- Nesbø, J. (2007). *Doktor proktors prompepulver* (P. Dybvig, Overs.). Oslo: Aschehoug.
- Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek. (2015a). Historikk Lastet ned 05.02, 2016, fra <http://www.nlb.no/om-nlb/fakta/organisasjonen/nlbs-historie/>
- Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek. (2015b). Strategi og satsningsområder Lastet ned 22.03, 2016, fra Strategi og satsningsområder
- Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek. (2016a). Biblioteket for lyd og punkt Lastet ned 03.02, 2016, fra <http://www.nlb.no/>
- Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek. (2016b). Innmelding Lastet ned 05.02, 2016, fra <http://www.nlb.no/student/innmelding/>
- Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek. (2016c). Retningslinjer nlb innlesning av digitale daisy-lydbøker Lastet ned 23.03, 2016, fra <http://www.nlb.no/fileshare/filarkivroot/PDF/Retningslinjer%20hovedversjon.pdf>
- Norsk Lyd- Og Blindeskriftsbibliotek. (2016d). Vedtekter nlb Lastet ned 08.02, 2016, fra <http://www.nlb.no/om-nlb/fakta/organisasjonen/vedtekter/>
- Nrk Skole. Å lage hørespill i radio Lastet ned 12.01, 2016, fra <http://www.nrk.no/skole/klippdetalj?topic=nrk:klipp/327253>
- Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy : The technologizing of the word*. London: Routledge.
- Osaka, N., Osaka, M., Kondo, H., Morishita, M., Fukuyama, H. & Shibasaki, H. (2004). The neural basis of executive function in working memory: An fmri study based on individual differences. *Neuroimage*, 21(2), 623-631.
- Petrucci, A. (2011). Reading in the middle ages IS. Towheed, R. Cronne & K. Halsey (red.), *The history of reading* (s. 275-282). New York Routledge.
- Ricœur, P. (2001). Hva er en tekst? : Å forstå og forklare *Qu'est-ce qu'un texte?* Oslo: Spartacus, 2001.
- Rubery, M. (2008). Play it again, sam weller: New digital audiobooks and old ways of reading. *Journal of Victorian Culture*, 13(1), 58-79.
- Rubery, M. (2011). *Audiobooks, literature, and sound studies* (vol. 31). New York: Routledge.
- Rubery, M. (2013). Matthew rubery interviews barbara holdridge, Lastet ned 26.03, 2016, fra <https://lareviewofbooks.org/interview/audiobooks-before-audiobooks>
- Rubery, M. (2014a). From shell shock to shellac: The great war, blindness, and britain's talking book library. *Twentieth Century British History*, 26(1), 1-25.
- Rubery, M. (2014b). Recorded books Lastet ned 14.01, 2016, fra <https://audiobookhistory.wordpress.com/2014/11/03/recorded-books/>
- Rubery, M. (2015). Audiobook history -news about audiobooks, talking books, books on tape and other recorded books. Lastet ned 22.11, 2015, fra <https://audiobookhistory.wordpress.com/>

- Rubery, M. (2016). How we read - talking books Lastet ned 01.02, 2016, fra <http://www.howweread.co.uk/gallery/talking-books/>
- Saenger, P. (1997). *Space between words : The origins of silent reading*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Shokoff, J. (2001). What is an audiobook? *Journal of Popular Culture*, 34(4), 171-181.
- Skei, H. H. (2009). Memoarer Lastet ned 01.05, 2016, fra <https://snl.no/memoarer>
- Skuespillerforbund, N. (2012). Lydbokavtalen Lastet ned 21.03, 2016, fra <http://www.skuespillerforbund.no/avtaler-tariffer/lydbokavtalen/>
- Skuespillerforbund, N. (2016). Innlesning - nlb Lastet ned 21.03, 2016, fra <http://www.skuespillerforbund.no/avtaler-tariffer/norsk-lyd-og-blindeskriftsbibliotek>
- Skylstad, C. (2012). En lydbok blir til. *Bok og samfunn*, 18, 18-19.
- Sprecher, V. T. (2001). Dank an gert westphal.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. *Film adaptation*, 54-76.
- Statped Statens Spesialpedagogiske Tjeneste. (2011). Lov og forskrift Lastet ned 08.02, 2016, fra <http://www.statped.no/Lov-og-regelverk/Oplæringsloven/>
- Svendsen, T. O. (2009). Cliffhanger Lastet ned 10.03, 2016, fra <https://snl.no/cliffhanger>
- Talleraas, A. S. (2006). *Lydbokens utvikling : Tilgjengelighet av skjønnlitterære lydbøker for voksne i det kommersielle markedet*. Masteroppgave i litteraturformidling - Universitetet i Oslo, Universitetet i Oslo, Oslo. Lastet ned fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/26556>
- Tanselle, G. T. (1992). *A rationale of textual criticism*. Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press.
- Tillotson, D. D. (2005). Modes of reading in the middle ages (5) Lastet ned 23.02, 2016, fra <http://medievalwriting.50megs.com/literacy/reading.htm>
- Vagle, W., Sandvik, M., Svennevig, J. & Fjernord. (1993). *Tekst og kontekst : En innføring i tekstlingvistikk og pragmatikk* (vol. nr 73). Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen.
- Winqwist, T. (2010). *Reading with your ears- a comparative study of reading and listening to mark haddon`s the curious incident of the dog in the night-time*. Högskolan i Halmstad, Halmstad. Lastet ned fra <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:328502/FULLTEXT01.pdf>

Bibliografi:

Trykte bøker:

- Bradbury, Ray. (1953) *Fahrenheit 451*
- Chbosky, Stephen. (1999) *The perks of being a wallflower*
- Christie, Agatha. (1926) *The Murder of Rogers Ackroyd*
- Collet, Camilla. (1926) *Optegnelser fra ungdomsaarene*
- Conrad, Joseph. (1902) "Typhoon"
- Dickens, Charles. (1837-39) *Oliver Twist*
- Dickens, Charles. (1846-48) *Dombey and Son*
- Dickens, Charles. (1847) *A Christmas Carol*
- Dickens, Charles. (1850) *David Copperfield*
- Fielding, Hendry. (1942) *Joseph Andrew*
- Homer. (ca. 700-740) *Iliaden*.
- Homer. (ca. 700-750) *Odyseen*.
- Hurston, Zora. (1935) *Mules and men*
- Ingulstad, Frid. (2005-) *Sønnavind 1-80(81)*
- James, E. L. (2011) *50 Shades of Gray*
- Joyce, James. (1922) *Ulysses*
- Mitchell, Margaret. (1936) *Gone with the wind*
- Nabokov, Vladimir. (1955) *Lolita*
- Kyrklund, Willy. (1957) "Katten"
- Renberg, Tore. (2013) *Vi sees i morgen*
- Sandemo, Margit. (1982-89) *Sagaen om isfolket 1-47*
- Sterne, Laurence. (1759) *Tristram Shandy*
- Thackeray, William. (1847-48) *Vanity Fair*
- Tolkien, J. R. R. (1937) *The Hobbit*
- Tolkien, J. R. R. (1954-55) *Ringenes Herre trilogien*
- Tolstoj, Leo. (1869) *War and Peace*
- Wells, H. G. (1898) *War of the Worlds*
- Wire, Andy. (2011) *The Martian*

Lydbøker:

- Bringsværd, Tor Åge. (2002) *Karsten og Petras Bursdagslydbok*. Lest av Inger Gundersen, for Cappelen Damm (2012)
- Brown, Dan. (2013) *Inferno*. Lest av Jeff Harding for RNIB (2013)
- Colfer, Eoin. (2001) *Artemis Fowl*. Lest av Andreas Kolstad for Cappelen Damm (2003)
- Colfer, Eoin. (2002) *Artemis Fowl: operasjon Arktis*. Lest av Andreas Kolstad for Cappelen Damm (2003)
- Colfer, Eoin. (2003) *Artemis Fowl: Evighetskoden*. Lest av Bjørn Fougner for Lydbokforlaget AS (2005)
- Colfer, Eoin. (2006) *Artemis Fowl: opal-bedraget*. Lest av Anders Ribu for Lydbokforlaget AS (2006)
- Colfer, Eoin. (2007) *Artemis Fowl og den tapte kolonien*. Lest av Bjørn Fougner for Lydbokforlaget AS (2007)
- Colfer, Eoin. (2009) *Artemis Fowl og tidsparadokset*. Lest av Haakon Strøm for Cappelen Damm (2009)
- Colfer, Eoin. (2011) *Artemis Fowl og atlantiskomplekset*. Lest av Håkon Strøm for Cappelen Damm (2011)
- Colfer, Eoin. (2013) *Artemis Fowl og den siste vokter*. Lest av Erich Kruse Nielsen for NLB (2013)
- Davise, Ronald D.; Braum, Eldon. (1993) *The gift of Dyslexia* av. Lest av Ronald D. Davis, Dr. Joan Smith, K. C, Jones for Davis Dyslexia Associaton International (2007)
- Green, John. (2012) *The fault in our stars*. Lest av John Green, for D.F.T.B.A Records (2013)
- Green, John. (2012) *The fault in our stars*. Lest av Kate Rudd, for Brilliance Audio (2012)
- Green, John. (2012) *The fault in our stars*. Lest av Kelly Bruke, for RNIB (2013)
- Haddon, Mark. (2004) *Den merkelige hendelen med hunden den natten*. Lest av Inger Gundersen, for Norsk Lyd- og blindeskriftsbibliotek (2007)
- Hesthamar, Kari. (2008) *So long, Marianne*. Lest av Kari Hesthamar, for Cappelen Damm (2008)
- Ingulstad, Frid. (2005-) *Sønnavind 1-37**. Lest av Liv Aakvik, for Cappelen Damm. (2010-2016) (*38-50 er planlagt utgitt mellom april og oktober 2016 med samme innleser og forlag.)
- James, E. L. (2011) *50 Shades of Gray*. Lest av Kjersti Maagerød, for NLB (2012)
- Knausgård, Jan Ove. (2009-11) *Min Kamp 1-6*. Lest av Anders Ribu, for Lydbokforlaget AS (2009-11)
- Nesbø, Jo. (2007) *Doktor proktors prompepulver*. Lest av Ivar Nergaard, for Lydbokforlaget AS (2007)

Loe, Erlend. (1999) *L*. Lest av Erlend Loe, Live på Sting Café, for Cappelen Damm (2009)

Renberg, Tore. (2013) *Vi sees i morgen*. Lest av Tore Renberg, for Lydbokforlaget AS (2013)

Rowling, J. K. (1999) *Harry Potter og De visees stein*. Lest av Torstein Bugge Høverstad, for Fono Forlag (1999)

Rowling, J. K. (2012) *Den tomme stolen*. Lest a Trond Brønne for Cappelen Damm (2012)

Sandemo, Margit, (1982-89) *Sagaen om isfolket 1-47*. Lest av Julia Dufvenius, for Din röst (2013-15)

Stocklett, Kathryn. (2009) *Barnepiken*. Lest av Birgitte Victoria Svendsen, Ingrid Vollan og Cathrin Gram, for Cappelen Damm (2011)

Tolkien, J. R. R. (1954-55) *Ringenes Herre*. Lest av Anders Ribu, for Cappelen Damm (2010)

Tolstoj, Leo. (1869) *Krig og fred*. Lest av Anders Ribu, for Cappelen Damm (2010)

Wenger, Daniel M.; Gray, Kurt. (2016) *Who Thinks, What Feels, and Why It Matters*. Lest av David Marantz for Audible Studios (2016)

Wiik, Øystein. (2010) *Dødelig applaus*. Lest av Øystein Wiik for Lydbokforlaget AS (2012)

Wire, Andy. (2011) *The Martian*. Lest av Simon Lay, for Norsk Lyd- og blindeskriftsbibliotek (2015)

Referanseliste for lydspor:

CD-plate ligger bak i oppgave.

1. Introduksjonssitat:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 1: 00:25-00:31 + 00:55-01:00
2. Folketoneinspirert musikk:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 00:00-00:20
3. «Er det langt igjen?»:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 00:31-00:43
4. Badeland-musikk:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 01:24-01:38
5. Haren i luken:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 01:43-01:50
6. Haren kommer hoppende:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 02:27-02:30
7. Bukkene dusjer:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 02:30- 02:43
8. «Ka med denne?»:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 03:10-03:15
9. Der sto trollet:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 03:54-04:21
10. BOMBEN!:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 04:23-04:34
11. «Eg tror eg slapp en fjert. Hehe»:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 04:59-05:04
12. «Eg skal bare sitte her under trappen, er ikke de lov heller, nå?»:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 06:00-06:05
13. «Æ har tenkt å bare ligg unner hånkle, å lat som at æ ikke e hær»:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 06:30-06:35
14. Western-musikk:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 06:51-07:05

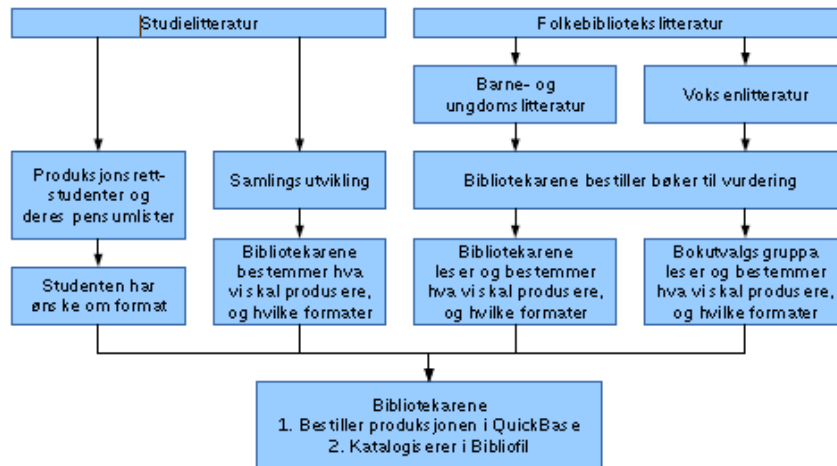
15. Minste bukken går opp trappen (Folketoneinspirert musikk):
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 07:08- 07.32
16. Den mellomste bukken svarer trollet:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 08:20-08:37
17. «Tripp, trapp, tripp, trapp.» Den største bukken:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 08:44-08:52
18. «Kallar du MEG for Pingle!?»
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 09:30-09:36
19. Bukkene løsner sklia:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 11:00-11:07
20. «Legg deg bakover, da får du større fart»:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 11:18-11:25
21. Trollet fløy ut av badeland:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 11:25-11:52
22. Festen:
Bjørn F. Rørvik: *Bukkene Bruse på badeland*. 11:50-12:05
23. «Oh, Amy, you are my new best friend! »:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 3: 08:25-08:35
24. «FUUUUUUUUUUUUCK YOU»:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 10: 01:27-02:25
25. “But for the most part I try not to say “Fuck you””:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 10: 03:03-03:13
26. “Lift your foot!”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 10: 03:51-03:59
27. “Apology letter from the brain”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 11: 00:00-01:10
28. “Apology letter from the heart”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 11: 01:12-02:15
29. “GOD IS IN THE DETAILS!”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 12: 07:11-07:57
30. “Who needed money [...]”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 14 18:12-18:27

31. “acceptance speech!”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 20: 00:25-01:10
32. *Upright Citizens Brigade jingle*:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 22: 12:10-12:55
33. “Kevin’s birthday!”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 24: 05:10-05:29
34. Mike Schur:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 28: 00:05-01:01
35. “Two hundred trillion dollars.¹⁴”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 28: 09:09-09:18
36. “Ben proposes to Leslie”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 28: 20:42-24:04 + 24:08-25:51
37. “Leslie Knope’s name?”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 30: 00:00-02:17
38. “Have a nice day” sang:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 32: 08:31-09:09
39. “Welcome to the stage: Amy Poehler”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 35: 00:00-02:29
40. “without a cell phone”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 35: 09:02-09:15
41. “Revolved Laptop”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 35 33:12-34:09
42. “she let me take a picture”:
Amy Poehler: *yes please*. Kap 35 34:28-35:08

Vedlegg:

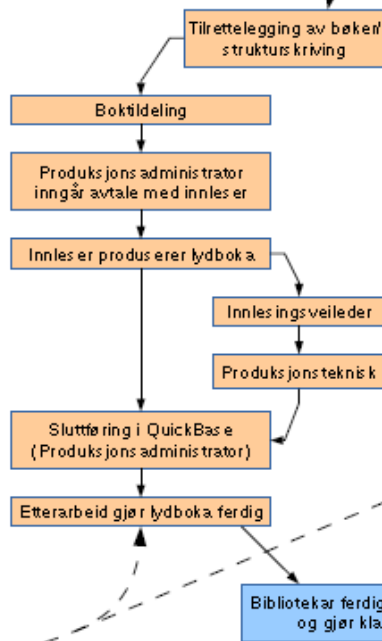
Vedlegg 1: Prosessen fra bokvalg til ferdig bok, NLB (03.16)

1. Fra bokutvalg til produksjon

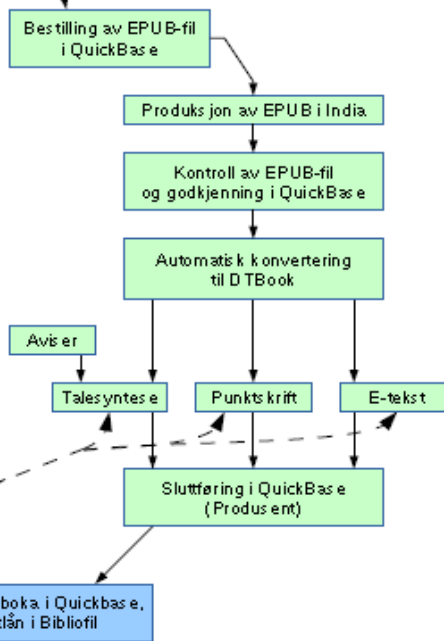


2. Produksjon

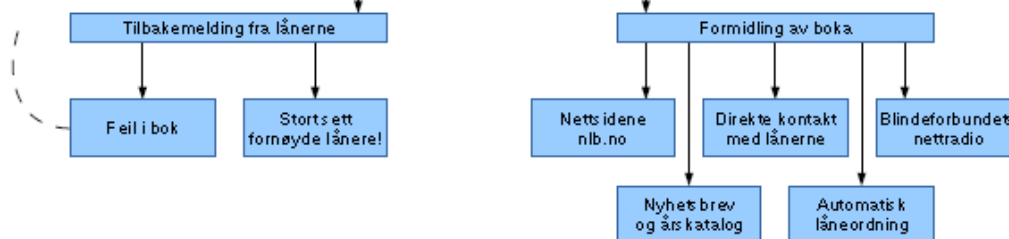
Innlesing av lydbøker



XML-basert produksjon



3. Ferdig bok ut til låneren





BOKVURDERINGSSKJEMA

Forfatter:

Tittel:

Forlag, år og sider:

ISBN:

Vurdert / lest av, dato:

(Fil, Ny, Mine maler, velg Bokvurderingsskjema)

OM BOKA OG FORFATTEREN:

Innhold / sjanger:

NLB-emneord:

Deweynr.:

Oppfølger / serie:

Lånerønske (evt. antall ønsker):

Finnes boka i andre bibliotek?:

Forfatterskap i samlingen:

Evt. andre titler av forfatter vi bør ha:

Annet:

OM PRODUKSJONEN:

Lyd / punkt:

Angi prioritet (1, 2, 3):

Fortellerstemme (1. / 3. person? Flere stemmer? Kjønn? Alder? Oppfølger / serie?):

Språk / innhold (Språkstil? Innslag av fremmedspråk / dialekt / utenlandske navn? I hvilken grad krever teksten spesifikk språkkunnskap av innleseren? Fagkunnskap?):

Andre elementer produsenter / innlesere må ta stilling til (*F.eks. fotnoter, grafiske element, struktur*):

Evt. forslag til innleser: