

Tekstens migration

Le Mandat (1966) af Ousmane Sembène som europæiske hørespil

Gennem de seneste 10 års tid har lydbårne medier fået en revival. Med apps på mobiltelefonen kan vi tilgå alt fra lydbøger til dramatiserede fremstillinger af personlige, historiske og politiske emner. Tekster omsat og genskrevet til lydformater er dog ikke noget nyt; inden for radiomediet har særligt hørespillet en lang historie, der her skal skitseres med henblik på at forstå, hvordan en konkret afrikansk tekst takket være hørespilsformatet har vandret gennem Europa. I dansk sammenhæng har Danmarks Radio og Radioteatret på DRs P1 været garant for et kreativt radiodrama med såvel digterisk-litterære som mere folkelige produktioner, der ikke bare ramte den enkelte lytter hjemme i stuen men også udgjorde et stemningssættende lydtæppe, som flere generationer har haft 'kørende i baggrunden.' Der er altså her tale om en vigtig fælles kulturarv.

I et medielandskab præget af elektroniske medier og ovenfor nævnte nye udtryk, glemmer vi måske en smule den betydning radiospillet har haft for kreative tilgange til lydmedier. Særligt i europæisk kontekst har radiohørespillene været præget af kreative åbninger mod andre kulturer fra tidlige samarbejder mellem Tyskland og Frankrig (men også Danmark) i 1960'erne¹ og frem til skabelsen af den tysk-franske medie- og kulturplatform ARTE i 1992. Ifølge kritikeren Richard Brooks har sidstnævnte bygget videre på hørespilstraditionen.

Ikke mindst i Tyskland har hørespillet en lang tradition. Fra og med 1920'erne anvendtes termen *Hörspiel*,² som betegnelse for en litterær dramatisk genre båret af radiomediet (på dansk også 'radiospil'), mens franskmændene bl.a. har brugt udtrykket 'radiofonisk (teater)stykke' (*pièce* eller *drame radiophonique*), der i højere grad vægter radiomediet end den lyttererfaring, der ligger i det tyske udtryk. I starten var der tale om direkte optagelser med skuespillere, som, inden de gik på scenen om aftenen, fremførte hørespil i radiostudiet akkompagneret af musik og forskellige lydeffekter. Siden medførte den teknologiske udvikling nye muligheder for redigering af stykkerne og gav hørespilsformatet et nyt potentiale, hvad lydsiden angik. Fra og med 60'erne blev radiomediet attraktivt for en række eksperimente-

rende forfattere, som f.eks. Samuel Beckett, der konsekvent legede med forskellige genreformer.

Hvor den aktuelle forskning i nye medier og lydformater lægger vægt på lyd- og lyttedimensionen (Lønstrup), har den mindre blik for, hvordan tekster cirkulerer og bliver genstand for adaptationer. Netop denne dimension vil her være mit fokus i et interkulturelt perspektiv,³ hvor samspillet mellem institutioner og kreativitet bliver centrale i overensstemmelse med André Lefeveres tanker om kulturel oversættelse og genskrivning. Her bliver det vigtigt for mig at se nærmere på både radioformatet og de tekster, der ligger til grund for de mundtlige/lydlige optagelser.⁴ Når jeg i det følgende vil undersøge en konkret 'tekstlig migration' fra Senegal til Danmark, bliver radioadaptationen central for afrikansk kunst og for dens positive modtagelse i Europa. Denne betinges dels af nationalt-regionale (institutionelle) strukturer og dels af (litterære) aktører i det kulturelle landskab. Netop aktørernes kreative rolle er de seneste år blevet central inden for feltet kulturel oversættelse, der har haft et særligt skarpt blik på modtagerkulturens poetologiske og institutionelle præmisser for litterær oversættelse (Lefevere).

Hvor André Lefevere med begrebet *rewriting* har lagt vægten på de kriterier, der præger oversættelsesprocessen, bliver det for min case vigtigt samtidig at have fokus på betydningen af *kreativ appropriation*, der særligt teoretiseres inden for forskning i kulturtransfer (Jørgensen og Lüsebrink). En af grundpointerne bliver, at selve transferprocessen er kreativ og bidrager til den transformation, der finder sted, når en kulturel genstand bevæger sig eller migrerer (Lüsebrink, s. 40-41). Med denne tilgang til hørespillet bliver det bl.a. muligt at prioritere en analytisk tilgang til transferprocessens sammensatte karakter, der angår kulturprodukter og teksters varierende status med hensyn til spiritualitet, æstetik og politisk-ideologiske implikationer. Spørgsmålet bliver, med andre ord, hvordan udgivelser og kulturproduktioner gøres til genstand for regional-national læsning, fortolkning og modtagelse. Med dette bidrag vil jeg nærmere undersøge, hvordan samspillet mellem nationale radioer og kreative aktører bidrager til vores interkulturelle forståelse af litterære tekster og oversættelser. Gennem et historisk perspektiv med særligt blik for hørespillets guldalder i 1960'erne, skal det fremhæves, hvordan institutioner bidrager til rammerne for aktørernes kreative tænkning mellem sprog og kulturer. For at forstå, hvordan radiohørespillet udvikles kreativt, er det afgørende at se nærmere på, hvilken rolle forfattere og oversættere har indtaget som ansvarlige for genskrivninger af høj kvalitet.

Jeg undersøger dette gennem en kulturtransfer-case, baseret på *Le Mandat*, en *novella* udgivet i 1966 af senegalesiske Ousmane Sembène. *Le Mandat* bærer i udgangspunktet på en interkulturel og postkolonial dimension. Sagen er nemlig, at teksten blev udgivet af det parisiske forlag *Présence africaine* på et tidspunkt, hvor Senegal med digter-præsidenten Léopold Sédar Senghor bestræbte sig på – i forlængelse af uafhængigheden i 1960 – at skabe rammerne for et senegalesisk kulturliv.⁵ Som det var tilfældet for Senghor, havde Sembène selv tilbragt en væsentlig del af sin ungdom i Frankrig. Han havde bl.a. skrevet novellen *La noire de* (1962; *Black girl*), der i 1966 blev til en film med samme titel, som var instrueret af Sembène selv og som kritisk viser, hvordan franskmændenes appropriation af afrikanske kultur-

genstande fungerede uden blik for oprindelseslandets folkelige og spirituelle kultur (Jørgensen, under udgivelse).

Et sådant postkoloniale bagtæppe betød bl.a., at Sembène besluttede sig for at instruere filmadaptationen *Mandabi* (1968), der er den bogstavelige oversættelse af det franske *Le Mandat* til det afrikanske sprog wolof. Her har vi at gøre med en af de første film på dette afrikanske sprog. Både bogen og filmen står stærkt den dag i dag som nogle af de tidligste udtryk for afrikansk æstetisk-litterær selvbevidsthed og selvrefleksion. Sembène fremhæver i flere omgange, hvordan filmen rammer bredere end litteraturen og på den måde kan bidrage til udbredelsen af en demokratisk bevidsthed. Bogens handling angår netop ideologisk-antropologiske konflikter, der i postkolonialt perspektiv har at gøre med undertrykkende aspekter af den vestlige skriftbaserede administration. Men hvor forfatterens egen filmadaptation behandler visuelle tegn på kulturelle og sociale forskelle, der angår klædedragt og køretøjer, er det interessant at iagttage, hvordan radiodramaets mundtlige dimension på et metaplan udgør en lydhørhed over for afrikanernes livsformer og sociale relationer, som i høj grad er baserede på mundtlige kommunikationsformer.

Hvad de nationale rammer for den kreative appropriation angår, vakte min interesse for den danske modtagelse af Sembène, da jeg stødte på titlen *Postanvisningen* i Det Kongelige Biblioteks katalog. Titlen var ikke blot knyttet til Sembènes navn, men også til marokkanske Driss Chraïbi⁶ samt til danske Inger Christensen, der var anført som oversætter. Min research udsprang derfor af den gådefulde sammenhæng mellem tre forfattere, der alle har litteraturhistorisk tyngde. Titlen *Postanvisningen* viste sig at henvise til en maskinskrevet oversættelse (1970) af Driss Chraïbis hørespilversion (1966) af Sembènes roman. En videre krølle på denne case har at gøre med Inger Christensens relai-oversættelse af selvsamme hørespil fra tysk, baseret på Maria Freys *Die Vollmacht* (1970). Tekstkritisk betragtet er det interessant, at det, som tilsyneladende var arbejdstitlen på den danske version, 'Fuldmagten', på forsiden var blevet overstreget med kraftig blå tusch og erstattet med titlen *Postanvisningen*. Samlet set tegner følgende kulturtransferforløb og udsendelsesforløb sig således:

1. Ousmane Sembène (1966). *Le Mandat*, Paris
2. *Le Mandat*, France Culture; adaptation ved Driss Chraïbi; udsendt 24.12.1966
3. *Die Vollmacht*; Süddeutscher Rundfunk, oversat af Maria Frey; udsendt 11.10.1970
4. *Die Vollmacht*; Rundfunk der DDR, udsendt 24.02.1971
5. *Postanvisningen*, DR; oversættelse af Inger Christensen; udsendt 10.07.1972

Når Sembène bl.a. takket være hørespillet fik et europæisk gennemslag, vidner det specielt i Frankrig om et tidligt æstetisk udtryk for postkolonial demokrati-tænkning. Men vi skal også tage højde for betydningen af periodens kritisk-æstetiske nytænkning, der kom til udtryk under betegnelser som *ny kritik* (Roland Barthes m.fl.), *nyt teater* (Eugène Ionesco m.fl.) og *ny roman* (Michel Butor og Claude

Simon m.fl.). Et fælles træk ved disse positioner er en udstrakt tekstlig-formel refleksivitet, der bl.a. åbner for genreeksperimenter. En sådan formel nytænkning, der har appelleret stærkt til tyske hørespilsproducenter, har ganske sikkert betydet, at franske radioadaptationer af fransksproget afrikansk litteratur er kommet i betragtning til oversættelse og radioproduktion. Denne proces har åbnet for videre kulturtransfer og tekstens migration hele vejen til Danmark. Derfor skal radiodramaet behandles som en udtryksform, der bidrager til en kulturel dynamik på baggrund af en (litterær) tradition præget af åbenhed over for dette nye format.

Radiodrama: medier, aktører og genskrivninger

Før vi ser på konkrete aspekter af den tekstlige migration mellem Afrika og Europa, er det væsentligt at fremhæve den intermediale mobilitet, der former hørespillet som genre og format. I perioden fra midten af 1920'erne til midten af 1960'erne bevægede radiodramaet sig fra direkte udsendelser, der ofte var baseret på klassiske teaterstykker, til en kreativ refleksion over nye mediers muligheder, idet teknologiske fremskridt såsom båndoptagelser gjorde det muligt at redigere spillene. Hvor lydbilledet fortrinsvis havde været præget af musik og rudimentære lydeffekter, viste der sig muligheder for at arbejde formelt med et nyt udtryk, hvor lydeffekter mere subtilt blev en del af det relativt minimalistiske format. Heri så mange forfattere et nyt kreativt potentiale, der bl.a. gav plads til afrikansk litteratur takket være blandt andre Sembènes genuint kunstnerisk-litterære udtryk.

Med radiodramaformatet bevægede teksten sig væk fra teatret, og dets inkarnerede karakterer reduceredes til stemmer akkompagneret af musik. Det var forholdsvis enkelt at flytte en gruppe skuespillere fra scenen til studiet, og 'den klassiske' dramatekst blev derfor i starten en central del af produktionerne. Gennem 1930'erne blev hørespilsgenrens vitalitet befæstet, bl.a. idet spændingsplot og en dramatiseret lydside præget ikke bare af musik men også lydeffekter bidrog til at understrege det fiktive steds karakter (lyde af biler i byen, vind i træerne på landet etc.) (Jacobsen). Ikke desto mindre var manuskriptet og dialogen i centrum, som det blev beskrevet i 1929 af den tyske forfatter Alfred Döblin. Han skrev bl.a. om 'det akustiske medium', hvorigennem ordet, stemmen og mundtligheden på sin vis minder os om litteraturens oprindelige mundtlige former idet han anvender udtrykket 'litteraturens Modergrund' (*Mutterboden*; Jacobsen, s. 9-10). Samme år gav Per Lindbert fra Sveriges Radio udtryk for, at det med hørespillet handlede om at "lida på ordet" (Kristensen, s. 128). "Ordet og atter ordet" hed det videre i skandinavisk sammenhæng (Kristensen, s. 128). Radiomediet bidrog med andre ord til en skærpet bevidsthed, hvad det dramatiske udtryk angår, hvor brugen af effekter og lydlig teatralitet ikke måtte kamme over på bekostning af teksten.

En sådan vægtning af det skrevne drama, af ordet, dialogen og stemmen udstak på flere måder en klar litterær retning i europæisk kontekst. I perioden efter Anden Verdenskrig fik lydformater af dramatisk-litterær karakter en særlig værdi for de krigsblinde, altså soldater som havde mistet synet under krigen, hvilket afspejles i den prestigefyldte pris [*Hörspielspreis der Kriegsblinden*], der i 1950 blev stiftet af *Bund der Kriegsblinden Deutschlands*. Dette initiativ har lige siden bidraget til høre-

spillet status i tysk kulturarv og videre igen til en litterær kultur, hvor bogudgivelser af radiodramaer har betydet, at forfattere som Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt og Ingeborg Bachmann kan læses som litteratur, men også åbnet for studier af hørespillene (som del af tysk kulturarv), idet lydfilerne som oftest er tilgængelige online for særligt interesserede læsere, forskere m.m.

En anelse paradoksalt kommer en sådan næsten hyperlitterær opfattelse af genren også til udtryk i form af bogudgivelser af hørespils-manuskripter.⁷ På linje med denne litterære tilgang til hørespillet fremhævede teaterkritiker Jens Kistrup i 1975, at hvad modtagelsen af udenlandsk litteratur angår, får radiomediet funktion af katalysator. Radiospillet får både en kulturskabende og kulturbærende funktion, hvilket fremhæves i dansk sammenhæng af Kistrup, der betegner radioteatret som "litterær kulturfaktor" (Kistrup, s. 145-147). Forfatternes manuskripter og skriftligheden bliver således afgørende for den litterære udvikling, der præger 60'ernes radiodrama, hvilket i sig selv er paradoksalt al den stund, at hørespillet henvender sig til øret og lytteren.⁸

Hermed opstod nye kunstneriske vilkår, der også hang sammen med en tiltagende erkendelse af radiomediets kreative potentiale.⁹ Dette kommer for alvor til udfoldelse gennem 60'erne og 70'erne, hvor bl.a. en hørespilsforfatter som Robert Pinget blev oversat til tysk. Men også formalistiske romanforfattere som Claude Ollier, Michel Butor og Georges Perec blev interesserede i radioformatet takket være bestillinger fra tyske producenter.¹⁰ Hvor disse forfattere set med eftertidens øjne har bidraget til radiodramaets gennemslag og prestige, nød de også selv godt af at nå et bredere publikum via radiomediet. De fik endog yderligere eksponering takket være oversættelser og styrkelse af tysk-franske radiosamarbejder, der på den ene side bidrog til at udvide den litterære kultur, der strakte sig ind i radiomediet og på den anden side – i en tid præget af fjernsynets og billedmediets dominans – udgjorde en (inter)kulturel bestræbelse på at sætte (oversættelser af) dramamanuskripter i centrum.¹¹ Hvad denne sidstnævnte kulturtransferdimension angår, er det fristende at betragte de korte radiodramaer som formelt relativt stramme og regelbundne minimalistiske udtryk, der forholdsvis enkelt kunne bearbejdes eller oversættes.

Men et sådant kreativt potentiale afhænger også af de rammer, der udstikkes af stærke kulturinstitutioner og af en økonomisk logik, der grundlægges gennem offentlig finansiering. I demokratier med fokus på en informeret offentlighed, har radioen spillet en vigtig rolle og bidraget til at sætte fokus på samfundsproblemer inden for rammerne af de offentlige mediestrukturer. Dette ser vi i en national og centralistisk fransk radioproduktions-struktur såvel som i en mere regional, tysk Rundfunk-struktur. Det er langt fra tilfældigt, at disse økonomiske stormagter også er kommet til at fungere som kulturelle motorer. Netop her kan vi sætte ind med en mere konkret analyse af den afrikanske teksts rejse eller migration.

Hvis vi vender os mod det Frankrig, som er arnestedet for vores transfer- og adaptations-case, ser vi netop, hvordan transfer-processen på den ene side afhænger af institutionelle rammer og på den anden side af aktører. Det er på radiokanalen France Culture,¹² at hørespillet *Le Mandat* bliver udsendt kort tid efter bogens udgivelse. Hørespilsversionen indgik i serien *Théâtre Noir*, der fra og med 1964 i vidt

omfang var baseret på adaptationer af afrikanske romaner. I denne sammenhæng er det vigtigt at opholde sig ved seriens ansvarlige producer Georges Godebert. Som radioperson par excellence med erfaringer fra forskellige caribiske radiostationer tilbage i midten af 1940'erne bidrog han ved Radio France blandt andet til en række udviklingsprojekter (producer-uddannelse m.m.) og til produktionen af talrige radiohørspil, der som oftest var baseret på samtidslitteratur. Det var derfor heller ikke noget tilfælde, at han gjorde den allerede anerkendte marokkanske forfatter Driss Chraïbi til sin foretrukne partner. Netop han kunne bidrage på højt kunstnerisk-intellektuelt niveau og havde desuden erfaringer som forfatter mellem arabisk og fransk kultur.¹³

Godebert og Chraïbis samarbejde resulterede over en årrække i godt tyve hørspilsproduktioner baseret på tekster af forfattere som Mongo Beti, Chinua Achebe og Wole Soyinka, der på det tidspunkt endnu ikke havde den status i verdenslitteraturen, som siden er blevet dem til gode, og de bidrog til at sætte lande som Niger, Cameroun, Mauritanien m.fl. på det kulturelle verdenskort. Gennem sådanne produktioner bidrog Radio France og et makkerpar med interkulturel baggrund bl.a. med kritiske afrikanske vinkler på det franske koloniseringsprojekt, som konkret blev bragt i fokus gennem tematiseringer af kønsroller, lokalpolitik og skolesystemer i Afrika. På denne baggrund er det karakteristisk, at samspillet mellem de institutionelle strukturer og aktører med både interkulturel, kunstnerisk og professionel erfaring kommer til at spille en afgørende rolle for Sembènes tekst, dens migration og modtagelse. Radiomanden Godebert satte rammen for forfatteren Chraïbis adaptationer, herunder genskrivninger af egne romaner, der i sidste ende også påvirkede romanforfatterens refleksive forhold til barndommens Marokko.¹⁴

Når det tyske hørspil med titlen *Die Vollmacht* blev produceret i to omgange til henholdsvis vesttysk og østtysk radio, vidner det om en historisk kontekst, hvor en og samme tekst forunderligt nok gennem transferprocessen vinder genklang i forskellige ideologiske systemer. Det spørgsmål, der rejser sig, er, hvordan et hørspil kan produceres og rammesættes således, at den senegalesiske samfundssatire, der er central i Sembènes tekst, forekommer relevant for publikum både i et marxistisk og planøkonomisk funderet Østtyskland og for en mere bredt informeret og æstetisk kultiveret offentlighed i Vesttyskland.

Ser vi på den vesttyske version fra oktober 1970, kan den ses som resultatet af en stærk institutionsbåret (litterær) tradition, der bidrager til åbne rammer for kulturtransfer og kreativ adaptation af samtidens kritisk-æstetiske hørspil, ikke mindst fra Frankrig. I denne version taler teksten da også stort set for sig selv. Meget sobert – for ikke at sige tørt – præsenteres stykkets titel samt de to forfatternavne, og oversætterens navn inden en kort musiksekvens med strengeinstrumenter, der lyder mere arabisk/orientalsk end subsahariansk. Sammenholdt med denne nøgterne stil prægtes den østtyske version, der bringes nogle måneder senere, af saxofon-musik, der bedst kan betegnes som Free Jazz og antyder noget let kaotisk, inden der oplæses en opbyggelig morale om penges korrupperende effekt. Hvor både den franske og den vesttyske version i sig selv bærer en samfundskritik på linje med Sembènes egen marxisme, bliver den østtyske – faktisk som en

replik til den vesttyske produktion – en tydelig kommentar til den vestlige verdens kapitalisme som sådan. Stykkets kulturtransfer signalerer her kraftigt ideologiske principper og minder os – i overensstemmelse med Lefeveres teori – om samspillet mellem poetik og ideologi.

Et skridt videre kan på flere måder hjælpe os til at forstå dette komplekse samspil bedre. Flere forhold er særligt interessante, når vi ser på den proces, der gør Sembènes tekst til genstand for kulturtransfer fra Frankrig/Tyskland til Danmark. Det er på sin vis interessant, at Sembène vælges ud på baggrund af den brede vifte af afrikanske forfattere, der bl.a. blev genstand for adaptationer i Frankrig. Spørgsmålet er, hvorvidt DRs medarbejdere og oversætteren Inger Christensen overhovedet kendte til serien *Le Théâtre noir*. En af de første ting, jeg noterede mig ved gennemsyn af det danske manus, var ovenfornævnte ændring af titlen. Man må logisk slutte, at oversætteren har læst teksten på tysk og oversat fra denne uden særlig skelen til den franske produktion. Endnu en ting, jeg bemærkede, var forekomsten af et forord skrevet af Inger Christensen. Når man som dansker læser teksten, er det i sig selv tankevækkende, at netop Inger Christensen, vores store digter fra det 20. århundrede, forholder sig til hørespillet og herigennem – i form af en lille reflekterende tekst – bidrager med sin egen fortolkning. Sagen er nemlig, at hun i sin præsentation fejrer navnene Sembène og Chraïbi til side som ukendte forfattere for at forholde sig til teksten og næsten anti-æstetisk til 'budskabet' alene:

“ Den marokkanske forfatter Driss Chraïbi (f. 1927) har bygget dette radiospil over en fortælling, skrevet af den senegalesiske forfatter Sembène Ousmane.

Vi kender intet til de to ophavsmænd, men vi har fundet denne historie fra Dakars fattigkvarterer så almen, at den – trods det meget eksotiske miljø (det kalder vi det jo gerne når vi bare slipper for selv at bo der) – godt kan afspejle vort eget forhold til bureaukratiet [...]

Vi har vor egen Allah – autoriteterne – vi vender altid den anden kind til, hvis samfundet giver os et slag – vi brokker os måske, men vi finder os i alle tilkikkelser, det være sig skatter, personnumre eller kartoteker.

Her som i Dakar.¹⁵

I Christensens motivation for at oversætte stykket noterer man sig på den ene side brugen af et kollektivt 'vi', og på den anden fornemmer man, at forfatterens egen læsning og erfaringer i det danske system gør det påtrængende for hende at få teksten ud til et dansk publikum. En sådan oversættelsesdrift (Ricoeur) vidner måske nok om tekstens samfundsmæssige relevans og æstetiske styrke, men samtidig vælger DR at skyde genvej gennem en relai-oversættelse og lade Christensen oversætte fra tysk frem for at sikre en forbindelse til den oprindelige kildetekst på fransk. En sådan praksis er helt principielt problematisk, men den afstedkommer også tekstlige problemer.¹⁶ Dette afspejles i manuskriptet, hvor titlen *Postanvisningen* mere entydigt refererer til et officielt dokument end en fuldmagt, der kan være et (underskrevet) papir men også en intention om at lade andre 'overtage ansvaret' på ens vegne. På den måde gør oversættelsen den danske titel mere bogstavelig og bureaukratisk økonomisk – materialistisk om man vil – og mindre filosofisk, hvad magtforhold og formynderi angår.

Oversættelsesproblemet rækker videre endnu, da stykkets titel bærer en merbetødning, der kun vanskeligt indfanges i oversættelserne. I den franske version peger ordet ‘mandat’ både i retning af et officielt dokument og en bemyndigelse, der på et abstrakt plan kan læses postkoloniale, men det spiller også helt konkret og afgørende ind på relationer mellem stykkets karakterer. Begge læsninger og niveauer afspejler et retssamfund baseret på jura og dokumenter, der afklarer magt- og pegerelationer mennesker imellem. Spændinger mellem kyniske spekulanter og den godtroende figur Ibrahima Dieng bærer faktisk fortællingens struktur, i og med at hovedpersonen Diengs to hustruer netop modtager en postanvisning [*un mandat*] fra postbuddet, inden deres ægtemand Dieng i slutningen ser sig nødsaget til at lade en anden hæve de penge, han selv har lovet at forvalte ved fuldmagt [*une procuration*]. Denne konernes mellemkomst afstedkommer endda videre indblanding fra andre, der også vil have deres del af kagen.

Mellemværender: fra Le Mandat til Postanvisningen

Ser vi nærmere på selve stykkets handling, former den sig som Ibrahima Diengs projekt, der går ud på at indløse de penge, hans nevø har sendt ham fra Paris. Vi er mellem kulturer, men det er mest af alt de lokale (økonomiske) mellemværender, der problematiseres. Hvad tekstens mere formelle karakter angår, er det den ‘sceniske kvalitet’ i Sembènes roman, der skal præsenteres og vurderes som litterært forlæg for D. Chraïbis hørespilsversion. For selvom lytteren ved radioen ikke får færdigskabte ‘billeder af Dakar’, fungerer genskrivningens replikker og mundtlighed som afsæt for instruktørens dramatisering. Det sammensatte forhold mellem mundtlighed og skriftlighed, der præger værkets tematik mellem kulturer, åbner samtidig for stemmernes teatralitet.

Lytteren følger Ibrahima Dieng i hans bestræbelse på at forvalte en vis sum penge i overensstemmelse med nevøens forskrifter. Hans problem er bare, at han ikke har de identitetspapirer, det kræver at hente pengene på posthuset. Han kan hverken læse eller skrive og bliver derfor afhængig af andres hjælp, så han i sidste ende ikke ser anden udvej end at give fuldmagt til en person, der giver indtryk af at ville hjælpe blot for at stikke af med hele beløbet. Som satire over det senegalesiske samfund efter selvstændigheden bliver den, der skulle forvalte en slægtninges penge, så at sige selv offer for andres selvbestaltede formynderi. Stykket kunne have båret titlen ‘mellemværender’, idet hovedpersonen selv er gældsat hos købmanden Mbaraka. Pengene bliver det centrale problem og omdefinierer menneskelige relationer i stort og småt. Hvad denne handlingens kerne og tekstens forløb angår, kan dette præsenteres ret kortfattet: Postbuddet bringer postanvisningen til hovedpersonens to koner. Disse er ikke sene til at drømme om forbrugsgoder og gældsætte sig hos den handlende Mbarka. Hovedpersonen forsøger efterfølgende at hæve pengene på posthuset, men her skal han bruge identitetspapirer; han opsøger derfor politiet, hvis hjælp afhænger af en fødselsattest fra rådhuset; dertil skal han bruge tre fotografier og et stempelmærke... Dieng må stå i kø og væbne sig med tålmodighed, og alle vil (tilsyneladende) hjælpe ham, men alle vil også have del i pengene. Søsteren insisterer på at få sine penge, mens Dieng selv forsøger at betale sin gæld, og må

bl.a. pantsætte konens smykker. Endelig bliver han narret til at skrive en fuldmagt, så en anden person kan hæve hans penge under påskud af at hjælpe for blot at beholde pengene. Købmanden foreslår slet og ret, at han sælger sit hus, og til slut modtager han et nyt brev fra Paris.

Men hvordan behandles fortællingen med henblik på formgivning til hørespilsformatet? Den franske version præges af, at hørespillet produceres inden for rammerne af ovennævnte serie *Le Théâtre noir*. Indledningsvist bliver seriens titel udtalt på forskellige sprog og med varierende accent på fransk. Denne introduktion går forud for præsentationen af stykkets titel, forfatter og det franske hold med Chraïbi og Godebert i front.¹⁷ Ellers er det første, der møder lytteren, musik og lyd fra andet end menneskestemmer. Lydbilledet farves af instrumenter som kora og trommer, der fra og med oplæsningen af personlisten understreger konteksten og kan analyseres som et bud på regibemærkningen "bylarm". En sådan anvisning fra forfatteren respekteres ikke synderligt i den vesttyske version, hvor man blot hører en enkelt bil parallelt med postbuddets knallert. I den danske version er det første, man hører, fuglekvidder, hvilket understreger fortællerens formulering "en vidunderlig maj måned" (s. 1), mens bylarmen helt udelades. Allerede her antydes endog en let ironi, inden postbuddet ankommer på sin knallert og anvender både cykelklokke og horn som lydlig komik, der illustrerer fortællerens præciserings bl.a. angående postbuddets regelrette karakter.

Åbningen viser dog også, hvordan bevægelsen fra manuskript til hørespilsversion indebærer en iscenesættelse, der knytter sig til stemmen. Diengs to koner Mety og Arams' begejstring over postanvisningen er ikke til at tage fejl af, men samtidig lader alene ordet *Paris*, der gentages med emfase flere gange, lytteren forstå, hvordan de emotionelt lader sig rive med, som det er tilfældet i samtlige versioner. I det følgende vil vi dog se nærmere på den franske og den danske, der henholdsvis repræsenterer den oprindelige version og den version der – både sprogligt og tidsligt – er tættest på os. En første vigtig observation angår her fremstillingen af hovedpersonen. Hans figur udviskes nemlig gradvist i den danske version og giver billedet af en resignerende og ydmyget – subaltern – person, ikke mindst efter han har fået et knytneveslag af fotografen, og hans koner forestiller sig et røveri.

Diengs forgæves forsøg på at få fodfæste i sit eget hus og sit eget liv kendetegner den udvikling, der får afgørende indflydelse på hans nye hverdag præget af systemet og en række 'falske hjælpere'. Indledningsvis bliver det endda klart for lytteren, at hovedpersonens status relativiseres af fortællerstemmen, der er et karakteristisk strukturelt element.¹⁸ I Chraïbis tekstforlæg er dennes funktion ikke bare at holde lytteren på sporet, hvad angår tid, sted og scenskift. Fortælleren guider også læseren med hensyn til Diengs konkrete situation og personernes habitus. En væsentlig del af personkarakteristikken filtreres således med let ironi af fortællerens stemme, der viderefører den satire over det senegalesiske samfund, som læseren allerede kunne finde i romanen. Gennem den danske versions relativt nøgterne og maskuline stemme – her følges det tyske eksempel, hvor den franske fortællerstemme er en kvindes – rammesættes stykket, samtidig med at dramaets moralske konflikter vurderes i relation til personernes karakter. Gennem hele stykket kommenteres Diengs gudfrygtighed og resignation, mens en tidlig kommentar antyder, hvordan hans naivitet bliver hans skæbne:

“ Og Ibrahima Dieng, der er hævet over jordiske tilfældigheder, begiver sig til fods på vej til politistationen sammen med Maïssa Fall, den mest frygtede pengepuger i hele Senegal, der følger tæt i hælene på Ibrahima. (s. 20)

Realismen er ikke strengt ‘materialistisk’ men præges af karakterernes målsætninger og selvopfattelser, der ikke mindst kommer til udtryk gennem deres stemmeføring og deres intentioner i forhold til Dieng. Hvor postbuddet ser sig selv som den vigtige embedsmand, karakteriseres kvinderne ved deres henførelse ved tanken om penge fra Paris. Pengene mobiliserer ikke bare den, der skal forvalte dem, men også dem, der vil udnytte og manipulere Dieng, selv de nærmeste. På bekostning af andre figurer i romanen er det særligt figuren Maïssa Fall, der i drama-versionen kondenserende fremskrives som den udspekulerede, der navigerer og forhandler mellem to kulturelle logikker for på den måde mere og mere at overtage styringen i Diengs liv. Romanens satire omsættes i radiodramaet til koncentrerede og karikerede figurer, hvis stemmer præges af en teatralitet, der i romanen delvist bæres af direkte tale, men også personkarakteristik.

Hvad bogens plot angår, falder det i fire kapitler og udvikler en handling over ti dages tid uden dog at definere en klassisk spændingskurve og forløsning. Der er snarere tale om en progression af ‘sekvenser’, hvilket netop også er det ord, Chraïbi bruger til at definere hørespillets 21 scener. På den måde bygges stykkets hele dynamik op om overgange mellem det private og det offentlige rum. Dieng bevæger sig stykket igennem fra hjemmet ud i byen, men netop hans oplevelse af at høre hjemme forandres, og relationen til de to koner præges mere og mere af mandens ydre og indre konflikter. Ved nyheden om penge gældsætter kvinderne sig yderligere hos den lokale handelsmand Mbarka, senere hjælper de Dieng med at pantsætte deres smykker hos denne. På den ene side bidrager de til at sladder løber, og på den anden presser de Dieng ud i tungere vanskeligheder, bl.a. ved at overbevise ham om at pantsætte deres smykker, så hans egen søster kan få de penge, hendes søn faktisk har sendt til hende.

Fortællingens grundstruktur og kronologi respekteres, uden at man som lytter får indtrykket af en udvikling over tid, som det er tilfældet i prosaversionen, der løber over ti dages tid. Bevægelserne rundt i byen bliver til gengæld et oplagt skelet til hørespilsformaet. I begge versioner baseres forløbet på møder og scener mellem personer, hvis sproglige artikulation sikrer, at lytteren af de to versioner uden problemer genkender figurerne stykket igennem. Hvor man som lytter forventer, at hovedpersonens skæbne forsejles, lægger tekstens cirkelstruktur med modtagelsen af en ny postanvisning op til den systemiske gentagelse, der plager personerne. Med en lyttetid på ca. 50 minutter får skæbnefortællingens afslutning mindre karakter af et livsforløb med en morale end en egentlig systemisk fatalitet, der på hverdagsplanet tragisk udraderer menneskene. Hvor Sembènes roman har en åben slutning, der antyder håb bl.a. gennem en dialog i futurum mellem postbuddet og Dieng, er der noget langt mere kompromisløst, ja endog tragisk i Chraïbis genskrivning, hvor Diengs kone Aram i de sidste linjer svarer postbuddet, der – som en gentagelse af stykkets udgangspunkt – kommer med en ny postanvisning: “Han er gået sin vej, eller han er syg, eller han er død [...] Her er ingen Ibrahima Dieng” (s. 50). Hele Diengs identitet og tilstedeværelse er på spil!

Endnu et af de gennemgående og repetitive træk, der karakteriserer dette drama, er det tilbagevendende musikalske tema, der i de forberedende noter hos Chraïbi omtales med reference til Duke Ellingtons *Blues in orbit*¹⁹ altså musik med rødder i afro-amerikansk kultur og en let foruroligende mørk tone. I den danske version tales der om et "Laurel og Hardy"-tema, hvilket mere antyder hovedpersonens komiske træk. Disse gennemgående musikstykker benævnes videre *leitmotiv* i Chraïbis manus og *Dieng-temaet* i Inger Christensens. Hvor det musikalske tema markerer skift i scener og lokationer udnyttes det i den danske version ydermere til med prægnans at markere, hvordan Diengs figur gennem gentagne ydmygelser svækkes, idet hans stemme så at sige fortrænges af musikken, der tager over, samtidig med at hans stemmeføring mister kraft. Særligt mod slutningen af stykket bliver karakterens stemme svagere og mere resignerende, og gennem gentagelser af temaet bliver det tydeligt, at musikkens funktion signalerer en sådan yderligere relativisering af karakteren.

På baggrund af en sådan formgivning på lydsiden kan man også overveje, hvorvidt en central scene hos fotografen fungerer som en slags meta-kommentar, der har at gøre med udraderingen af afrikanerens identitet i en mediebar virtuel virkelighed. Da Dieng erfarer, at billederne han har fået lavet hos fotografen, er mislykkede og protesterer over dette, angriber fotografen ham helt korporligt. Situationen taget i betragtning kan følgende replik læses som en ironisk metakommentar over audiodramaet (som en kunstform uden billeder): "Men fotografierne er helt hvide. De må laves om" (s. 41) ("*Les photos sont toutes blanches, papa*"). Det er ikke bare Diengs identitet, der her bliver udraderet; det er også repræsentationen som sådan af 'den farvede' i forhold til 'de hvide', som om afrikaneren ikke har identitet eller væren i sin egen ret. På samme måde som radiodramaet må undvære billeder og enhver betydning baseret på personernes fysik, udelukkes Dieng fra de 'sociale spil', fordi han afstår fra at iscenesætte sig selv.

Særligt på de offentlige kontorer optræder andre personer selviscenesættende, enten som 'vigtige' offentligt ansatte eller som selvbestaltede 'eksperter'. Det sidste er tilfældet med 'skriveren', der lader sig betale for at hjælpe Dieng med at læse det brev, han har modtaget fra nevøen. Denne scene præges af skriverens varierede diktation, der først er omhyggelig og langsom, siden mere hastig og forretningsmæssig for igen til sidst at blive langsommere. På politikontoret ser vi en subtil fremstilling af den kynisk manipulerende Maïssa Fall, der først påtager sig rollen som instruktør, når han bl.a. beordrer Dieng til at gebærde sig med kynisme, inden han selv tager over for at lokke penge ud af vagten:

“ Maïssa (stille): Ibrahima, bestik ham.

Ibrahima (højt): Hvad?

Maïssa (mumlende): Giv ham nogen drikkepenge, siger jeg

Ibrahima (Højt): Jeg har jo ingen.

[...]

Maïssa Fall: Psst, lad mig snakke med ham. (Til vagten): Herre vi er fattige folk fra de lavere lag af folket. Men du... dit blod er rent... du er af en fornem stamme, ud af en ædel stamme.

Vagten (smigret): Hvem jeg?

Det ender med, at vagten giver Fall penge, og Fall fremstår som en dreven figur, der ikke afholder sig fra at ty til spirituelle elementer fra traditionen for at manipulere og sno sig i det moderne system.²⁰ Rollespillet viser tydeligt, hvordan Diengs ven og hjælper i realiteten er hans værste fjende, der inkarnerer opportunisme og pengegriskhed. En sådan stærkt (refleksivt) teatraliseret figur skal således høres og læses som eksponent for menneskets evne til at tilpasse og forstille sig for egen vindings skyld. I kontrast til Fall fremstilles Dieng som en endog karikeret rettroende mand, der udgør et let offer.

Systemets truende dimension understreges både i den franske og den danske version af lydsiden, der ikke kun markerer arkitektonisk-akustiske rammer men også systemiske strukturer. I den franske version leges der afdæmpet med resonans og ekko, som bl.a. antyder et højloftet officielt lokale men også den skrattende lyd af penne hos fotografen. I den danske bruges lyden af skrivemaskiner med en særligt enerverende og aggressiv virkning, der lader lytteren forstå, hvordan individet føler sig angrebet af den moderne verden og bureaukratiet.

Men magtspillene og volden genfindes netop også afrikanerne imellem, idet vi ser, hvordan fotografen overfalder Dieng, og Fall narrer en mand til at betale ham penge. Særligt i den danske version bliver det tydeligt, hvordan de lokale afrikanere som skuespillere forfører deres nærmeste naboer. Mbarka taler således slesk og med smigrende stemme samtidig med, at lydbilledet gennem en rislen frembringer forestillingen om en hånd, der griber ned i sæk. Som handelsmand udfolder han kynisk sine tategaver blot for at få flest mulige penge ud af Dieng. Således transponeres roman-forlæggets topografiske spænding mellem det fattige 'sorte kvarter' og de offentlige kontorer i den 'hvide bydel' til lydbilleder af forskellig karakter. De forskellige former for brug af sproget bidrager til skildringen af Dieng som offer for en magtudøvelse, der på forskellig vis iscenesættes som systemisk vold eller uetisk manipulation på individplan.

Overordnet set bliver det afgørende for hørespillets fremstilling af relationer mennesker imellem, at minespil ikke kan repræsenteres, men at stemmeføring og intonation blive det vigtigste, evt. sammenholdt med konkrete handlinger og deres generelle lydlige ramme. Den sammensatte skildring af sociale og samfundsmæssige relationer, der dels bæres af det officielle systems skriftlighed, dels af de nære sociale relationers mundtlighed, præger værkets tematik angående forholdet mellem kulturer. Samtidigt åbner den også for en overvejelse omkring radiodramaets særlige teatralitet. Denne knytter i vores case an til fortællerstemmen og til personernes bevidste maskespil som en slags personernes selviscenesættelse. Hykleri og forstillelse finder vi således til dels på det systemiske niveau, hvor den franske koloni- og bureaukratilogik blot overtages af afrikanerne. Men et sådant magtforhold afspejles ydermere i de mundtligt baserede relationer, hvor en type som den pengegriske gennem sin overtalelse og forførelse fører til hovedpersonens resignation for ikke at sige destruktion.

Envoi

Når man tager i betragtning hvor lidt fransksproget litteratur fra Afrika, der er blevet oversat til dansk, kan det forekomme at være lidt af et under, at Sembènes *Le Mandat* har fundet vej helt til DRs Program 1. Dette skyldes, som vi har set, en hel del faktorer, der først og fremmest handler om, at Sembènes fortælling tidligt fik anerkendelse både i Afrika og i Frankrig, hvor bogen oprindeligt blev udgivet. Med henblik på hørespilletts betydning for kulturtransfer fremstår det som en effektiv genre på grund af det relativt korte format, der har tiltrukket selv de ypperste forfattere. Således blev Chraïbis genskrivning og adaptation til en realitet allerede samme år, som romanen udkom.

Hvor den franske modtagelse via serien *Le Théâtre noir* vidner om et tidligt postkolonialt blik ikke mindst på de frankofone lande i Afrika, var den tyske modtagelse præget af koldkrigsperiodens ideologiske fronter, idet de to tyske versioner af Chraïbis hørespil rammesættes mere eller mindre ideologisk. Den vesttyske produktion vidner således om en kreativ appropriation baseret på en stærk litterær tradition, der kommer til udtryk i radiostationernes udvikling af hørespilletts æstetiske potentiale. Som en slags ideologisk replik bidrager den østtyske produktion blot med en afgørende anderledes og ideologisk paratekstuel rammesætning af oversættelsen. Hvad den danske version angår, kan den ses både i forlængelse af den stærke tyske tradition og blikket for hørespilletts litterære potentiale, men også som resultatet af et samarbejde på linje med Chraïbis og Godeberts. Med sit forord antyder Inger Christensen, der selv skrev hørespil, hvordan hun som del af et team personligt læser og fortolker stykket for at bidrage til tekstens migration med dansk modtagelse og selvrefleksion for øje.

Med vores historiske afstand tegner der sig således et billede af en særlig vellykket hørespilletts kulturtransfer, som afhænger af stærke demokratiske institutioner og litterær traditionsbevidsthed, men også af forfattere, der som læsere af udenlandsk litteratur bliver til kulturtransferens centrale aktører inden for det etablerede system. Men det skal samtidig understreges at med hørespillet bliver Sembènes fortælling om en traditionsbaseret mundtlighed, der trues af en vestlig skriftlighedens kultur, på mange måder vendt rundt. For Chraïbi og for oversætteren blev sigtet at formgive skriften med henblik på en litterær mundtlighed, og vi ser, hvordan hørespilletts formgivning af den sociale komedie koncentrerer og intensiverer, således at stemmens teatralitet bliver afgørende for stykkets kritiske potentiale.

På baggrund af 60'ernes politisk-kritiske tænkning og spirende postkoloniale bevidsthed fungerer hørespillene således som en form med et særligt kreativt og interkulturelt potentiale, der bl.a. bidrager til dannelsen af en kritisk demokratisk bevidsthed. Hørespillet udgør et overskueligt produktionsformat, der formelt og teatralisk genskaber den mundtlige dimension gennem selve adaptionen såvel som fortolkningen i forskellige oversatte versioner. Gennem hørespillet kan vi iagttage den mundtlige tradition, der ligger til grund for socialt rollespil og hykleri, men vi kan også samtidig reflektere over de potentialer, der ligger i transferprocessen og i et givet formats betydningsdannelse. Her ligger endda for mig at se et nyt (interkulturelt) forskningspotentiale, der knytter sig til dramaets skriftlige og mundtlige formater.

Noter

- 1 Hans Caspers stykke *Le Délai* nævnes som det første værk skrevet specifikt til Internationalt Carte Blanche [*première oeuvre allemande écrite spécifiquement pour Carte Blanche Internationale*], mens Danmark nævnes ved siden af Tyskland som de første lande inviteret til at deltage i dette projekt, Se RTF (1963) *Cahiers littéraires* nr. 1, oktober 1963, pp. 31-32.
- 2 Eller 'radiospil', som det præciseres gennem parateksten i *Postanvisningen* (1972).
- 3 I forlængelse af Even-Zohars system- og oversættelsesteori, hvor dynamikken mellem det nationale system af tekster og et system af oversatte tekster sættes i centrum som en refleksion over litterære nybrud. Se Jørgensen og Lüsebrink, s. 2
- 4 Med tekstkritiske pointer i baghovedet, da enhver tekst skal læses (og høres) på egne præmisser (Kjørup).
- 5 Som præsident i Senegal sætter L. S. Senghor i 1966 rammen for *Festival mondial des arts nègres* i Dakar. Her belønnes Sembènes *Le Mandat* med den 'store pris', og det er oplagt at se denne kulturevent som den helt umiddelbare anledning til den franske adaptation.
- 6 For mere om Chraïbis forfatterskab, se Jørgensen (2014).
- 7 Bl.a. under titler som *Dansk radiodramatik* (i fem bind, der dækker perioden 1957 til 1974) og *Texte moderner Hörspiele* (Michel). Sidstnævnte bidrager for tyske læsere med tekster fra en række sprogområder (f.eks. Algeriet).
- 8 Fra et dansk perspektiv er det interessant at iagttage, hvordan bogserien *Dansk radiodramatik* bl.a. udgiver et par hørespil af Inger Christensen, der også oversætter fra tysk for DR.
- 9 Fra og med 1949 blev en sådan litterær og kulturel prioritering af radiodramaet hjulpet på vej af nye teknologier som båndmaskiner. Hvor skuespillerne hidtil havde performet i direkte udsendelser, blev det nu muligt at optage og redigere hørespillene.
- 10 Georges Perec skrev således fra og med 1968 seks hørespil til Saarländische Rundfunk: <https://webdoku.sr.de/georges-perec-de.html>.
- 11 Samlede hørespil af Dürrenmatt og Bachmann, men også vægtige bogværker med nuanceret efterskrift; se Michel.
- 12 Navngivet i 1963 inden for rammen af den nationale franske radio, der bliver til Radio France (1975).
- 13 Chraïbi genskrev udover *Le Mandat* også Sembène-fortællingen *Véhi Ciosane* i 1966. Se Delayre, s. 331-334.
- 14 Idet hans roman *La Civilisation ma mère* (1972) inddrager et replikskifte, der fungerer som en dramapassage med stærkt kritisk-ironisk præg à la Brecht.
- 15 Danmarks Radio – Hørespilsarkivet; manus dateret 5. januar 1970; angivelse (håndskrevet) af datoer for første uds. d. 10.07.72 og – anden uds. 15.07.72; pr I.
- 16 Et enkelt ord bliver særligt misvisende, idet oversættelsen af ordet "bougresses" "Ihr kleine Luder" bliver til "nogen små ludere" (s. 3), da kvinderne begejstres for udsigten til penge. Herigenem signaleres skarpt, at kvinderne er 'til fals'. Det franske udtryk kan fungere som skældsord, men har noget meget mere godmodigt over sig, som kunne gengives med ordet *kvindfolk*.
- 17 Der benyttes i øvrigt genrebetegnelsen 'évocation', som peger i retning af både 'adaptation' og 'fiktion' (på basis af noget fremmed).
- 18 Som det f.eks. også var tilfældet i Bachmanns *Die Zikaden* fra 1955.
- 19 Der kan karakteriseres som big band sound præget af Mahalia Jacksons stemme.
- 20 I det franske manus afsluttes scenen med en mindre sang, der er et udtryk for ironisk udlægning af *griot*-funktionen. Herigennem henvises til en konventionel senegalesisk fortællerfigur, der bl.a. udtrykker sig i sang.

Litteraturliste

Archives Nationales – Fond Georges Godebert.

Brooks, Richard (2019): "Podcasts har genfødt radiodramaet". *Videnskab.dk*, 2. december 2016.

Chraïbi, Driss (1966): *Le Mandat*, France Culture (radiospil).

Chraïbi, Driss (1972): *Postanvisningen* (radiospil, oversat af Inger Christensen), Danmarks Radio.

Chraïbi, Driss (1971): *Die Vollmacht* (radiospil, oversat af Maria Frey), Rundfunk der DDR.

Chraïbi, Driss (1970): *Die Vollmacht – Hörspielbearbeitung* (radiospil, oversat af Maria Frey), Süddeutscher Rundfunk.

Delayre, Stéphane (2009): *Driss Chraïbi: Une écriture de traverse*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.

Jacobsen, Hans Henrik (1976): *Hörspiele*, København: Gyldendal, s. 9-15.

Jørgensen, Steen Bille (under udgivelse): "Fortællinger, genstande og mennesker i cirkulation: Ousmane Sembène mellem litteratur og filmkunst", i *FranskNyt*.

Jørgensen, Steen Bille (2014): "Den arabiske telefon: Krimiparodier og litterær åndsnærværelse hos marokkaneren Driss Chraïbi", i *Passage* 72, s. 63-75.

Jørgensen, Steen Bille og Hans Jürgen Lüsebrink (2022): "Introduction: Reframing the Cultural Transfer Approach", i Jørgensen, Steen Bille og Hans-Jürgen Lüsebrink (red.): *Cultural Transfer Reconsidered*, Amsterdam: Brill/Rodopi.

Kistrup, Jens (1975): "Radioteatrets sejr – Hørespillets krise", i Felix Nørgaard et al. (red.): *Radioteater, musik, TV-teater*, København: Nyt Nordisk Forlag, s. 139-150.

Kjørup, Søren (2003; 1996): *Menneskevidenskaberne*, København: Roskilde Universitetsforlag.

Kristensen, Ejner Gert (1975): "Hørespillene i studiet", i Felix Nørgaard et al. (red.): *Radioteater, musik, TV-teater*, København: Nyt Nordisk Forlag, s. 126-136.

Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2013): "Der Kulturtransferansatz", i Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink og Manfred Schmeling (red.): *Zwischen Transfer und Vergleich*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, s. 37-50.

Lønstrup, Ansa (2015): "Det dobbelte rum i radiobiografen", i *Peripeti – Audiodrama*, 12. 22, s. 79-83.

Michel, Karl Markus (1963): *Texte moderner Hörspiele*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ricoeur, Paul (2013): "Oversættelsens udfordring: Held og lykke", i Martine Ingvorsen og Per Øhrgaard (red.): *Oversættelse*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 91-99.

RTF (1963): *Cahiers littéraires* 1 (oktober).

Sembène, Ousmane (1966): *Le Mandat*, Paris: Éditions Présence Africaine.