

Lunds Universitet  
Litteraturvetenskapliga institutionen  
Handledare Rikard Loman  
Uppsattsseminarium 2004-06-08

Linda Randsalu  
Magisteruppsats, LIV 143

# ”Jag har alltid älskat radioteatern”

Ingmar Bergman som radioteaterregissör, 1946-2002

# Innehållsförteckning

<b>Inledning och forskningsöversikt</b> .....	2
<b>I. Radiomediet och historien</b> .....	6
<b>Radion och radioteatern</b> .....	6
<b>Radioteatern i Sverige</b> .....	10
<b>Ingmar Bergman och radioteatern</b> .....	13
<b>II. Analys</b> .....	18
<b>Avskalande och närbilder</b> .....	18
<b>Masker och demaskeringar</b> .....	23
<b>Steget in i spelet och spelet i spelet</b> .....	27
<b>Sammanfattning</b> .....	33
<b>Källor</b> .....	36

## **Bilaga 1**

Radioteaterföreställningar i regi av Ingmar Bergman

## **Bilaga 2**

Ingmar Bergmans teateruppsättningar, filmer och radioteateruppsättningar 1946-2003

## Inledning och forskningsöversikt

Ingmar Bergman är en av efterkrigstidens mest omtalade och analyserade filmare, såväl i Sverige som i världen. Betydligt mindre finns skrivet om teatermannen Ingmar Bergman, trots att teatern varit hans följeslagare under mer än 60 år. Denna diskrepans är kanske inte helt förvånande med tanke på filmernas tillgänglighet för internationella forskare och det faktum att filmerna finns kvar oförändrade år efter år. En teaterföreställning är ögonblickets konst och försvinner när den slutar spelas. På senare år har teatern fått mer uppmärksamhet i och med att alltfler forskare ägnat sig åt att studera växelverkan mellan Bergmans film- och teaterverksamhet. Fortfarande finns dock inget skrivet om Bergmans omfattande radioproduktion. Detta trots att han under åren 1944 till 2002 satt upp 40 pjäser på radioteatern och själv säger i en intervju. ”Jag har alltid älskat radioteatern”<sup>1</sup>. Med mitt arbete vill jag börja åtgärda denna brist. Mitt övergripande syfte är att presentera Ingmar Bergmans radioteaterproduktion och visa att den är väl värd att studera. Dels speglar den hans film- och teaterarbete: han arbetar med samma teman, formspråk och dramatiker. Dels varieras dessa teman och detta formspråk i radiomediet. Dessutom arbetar han i radio med sådant man inte finner i hans övriga verksamhet: till exempel med dramatiker som inte normalt förknippas med Bergman och skådespelare som ej brukar räknas till hans ”stall”.

Att skriva om Bergmans radioteater presenterar en hel del svårigheter. Radioteateruppsättningarna består bara av ljud och är därmed väldigt svåra att hänvisa till. Dessutom saknas en analysmodell och begreppsapparat för just radioteater. Det är nämligen inte bara Ingmar Bergmans radioteaterproduktion som det knappt finns något skrivet om, detsamma gäller för radioteater i allmänhet. Om radioteater i Sverige har främst Gunnar Hallingberg skrivit i slutet av 60- och början av 70 talet i *Radioteater i 40 år* (1965), *Riodramat. Svensk hörspelsdiktning – bakgrund, utveckling och formvärld* (1967) och *Radio- och TV-dramatik* (1973). Han skrev dessutom i slutet av 90-talet ytterligare två verk: *Stockholm-Motala* (1999) och *Tidens tusende tungor* (2000). De sistnämnda verken behandlar dock hela radioproduktionen och riktar inte in sig speciellt på radioteatern som sådan, och hans tidigare verk fokuserar främst på svensk hörspelsdiktning. Det saknas verk som på svenska

---

<sup>1</sup> Eva Ekselius, ”Det exklusiva är livsviktigt” i *Dagens Nyheter*, 1988-02-07

beskriver radioteaterproduktionen och dess villkor. Den teoretiska bakgrunden har jag i stället fått genom Tim Crooks *Radio drama. Theory and practice* samt Andrew Crisells *Understanding Radio*.

Bristen på litteratur om radioteatern är alltså slående och bristen på litteratur om Ingmar Bergman och radioteatern är ännu mer påtaglig. Egil Törnkvist har skrivit om Bergmans uppsättningar av *Påsk* och *En själslig angelägenhet* i sin *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs* (1995) och nuvarande radioteaterchefen Magnus Florin har i *Strindbergiana* (2002) skrivit en artikel om *Brott och brott* och *Påsk*. Dessutom finns en kort sammanställning av Bergmans radioteaterverksamhet som Ann Fridén skrivit i en italiensk antologi med titeln *Il giovane Bergman 1944-1951* (1992). I övrigt handlar det material som finns om Bergman och radioteatern om författaren Ingmar Bergman. Det finns inte ens någon sammanställning över hans radioteaterproduktioner i någon av de böcker som är tvärvetenskapliga eller som har appendix med sammanställningar av Bergmans teateruppsättningar och filminspelningar. Därför bifogar jag till denna uppsats sådana sammanställningar som jag själv har saknat. I föreliggande arbete har jag även dragit nytta av ett par relativt nya radiointervjuer som Magnus Florin gjort med Ingmar Bergman om ämnet. Dessutom har Stefan Johansson gjort ett radioprogram med namnet *Ingmar Bergman och radioteatern* (1990) som ger en översikt över, och vissa nedslag i, Bergmans radioteaterproduktion. För att fylla de luckor som ändå uppstått i materialet har ett samtal jag själv hade med Ingmar Bergman den 30 april i år varit ovärderligt.

Jag vill i detta arbete inte försöka ge en fullständig bild av alla de uppsättningar Bergman gjort på radioteatern utan i stället närma mig materialet från en annan synvinkel. Jag vill utgå från den estetiska formvilja jag ser i hans övriga verksamhet och studera hur den utvecklas och varieras i radioteateruppsättningarna.

Teater och teatralitet finns på olika vis närvarande i all Ingmar Bergmans verksamhet. Maaret Koskinen har härlett denna teatralitet till en hos Bergman ”djupt rotad världsåskådning”. Som Koskinen påpekar: ”för Bergman tycks livet vara en teater, människorna skådespelare, Gud teaterdirektör och hela tillvaron en enda stor kosmisk maskerad”<sup>2</sup>.

I Bergmans teateruppsättningar och filmer kan man, även om han alltid utgår från texten och författaren, finna återkommande grepp, tolkningar, läsningar och

---

<sup>2</sup> Maaret Koskinen ”Att sätta-i-scen” i *Ingmar Bergman, film och teater i växelverkan*, red. Margareta Wirmark, Stockholm 1996, s. 65

motiv som sammanfattade kan sägas skapa en Bergmansk stil. Många olika lösningar och grepp kan passa in under ett och samma tema och därmed kan ett i grunden likadant grepp ta sig väldigt olika uttryck beroende på vilket skådespel och vilket medium Bergman arbetar med. Grundriktningen och grundtemat är dock detsamma: ut mot åskådaren, mot teatern och mot förhållandet mellan scenen och salongen. Han utnyttjar överenskommelsen som gjorts mellan scen och salong om att publiken kommer att tro på vad skådespelarna säger. Han vill, genom att få åskådaren aktiv, suggerera henne in i dramat och göra henne medskapande. Henrik Sjögren har skrivit: ”Bergmans teater riktar sig oerhört målmedvetet ut mot publiken. Det är huvudrörelsen. Bergman bekräftar det själv: ’Det är *bara* det. För mig har det aldrig funnits något annat.’”<sup>3</sup>. Bergman vill, med alla sina grepp och teman, upphäva gränsen mellan scen och salong för att nå in till teaterns kärna: skådespelare, text och publik.

Radion har visat sig vara ett medium som passar väldigt bra för detta syfte. Dels får det mer än något annat medium gå in i åhöraren och röra vid hennes innersta, dels är det ett medium där berättelsen verkligen är i fokus. Radioteatern förmedlar dessutom bättre en glidning mellan objektiv och subjektiv verklighet. Denna glidning är något som Bergman ständigt kan sägas eftersträva, för det är i denna som en gemensamhetskänsla skapas mellan skådespelare och publik, som gränsen mellan scen och salong luckras upp. När vi frågar oss var gränsen mellan dröm och verklighet, mellan subjektivt och objektivt, går öppnar vi oss och låter föreställningen skapas i vår fantasi. Det är, som Egil Törnqvist påpekar, ”fantasin, den subjektiva upplevelsen, som skapar identifikationsmöjligheter mellan sändare och mottagare”<sup>4</sup>. Det är just i gränslanden det för Bergman intressanta skapas: skådespelaren är som mest magisk innan hon kliver in på scen, när masken faller blottas människan, ett spel inuti spelet bringar historien i ljuset, när teaterns maskineri visas blir illusionen starkare.

Jag vill undersöka hur denna estetik och denna Bergmanstil återfinns i radioteatern. Hur förändras eller utvecklas greppen i ett medium där det visuella elementet helt saknas, eller snarare där visualiseringsarbetet överläts till varje enskild åhörare?

---

<sup>3</sup> Henrik Sjögren, ”Ingmar Bergmans teater – rörelser i rummet” i *Perspektiv på teater* red Ulf Gran och Ulla-Britta Lagerroth, Stockholm 1971, s. 140

<sup>4</sup> Egil Törnqvist: ”’I min fantasi!’ Subjektivt gestaltande hos Ingmar Bergman” i *Ingmar Bergman. Film och teater i växelverkan*, Margareta Wirmark (red), Stockholm 1996, s.98

Jag har valt att inte gå igenom materialet kronologiskt utan i stället tematiskt under rubrikerna ”Avskalande och närbilder”, ”Masker och demaskeringar” och ”Steget in i spelet och spelet i spelet”. Detta för att komma den Bergmanska stilen nära. Därför har jag också blivit tvungen att göra ett urval bland de tjugofem pjäser som jag lyssnat på och som finns bevarade hos Arkivet för ljud och bild. Eftersom de tidigaste bevarade inspelningarna är från början av 50-talet finns av naturliga skäl ingen tidigare uppsättning med. Annars har min princip varit att skriva om de uppsättningar som tydligast illustrerar de teman jag valt att skärskåda.

Uppsatsen är strukturerad i två huvudavsnitt. Det första är redogörande-historiskt och inleds med en introduktion till radiomediet och radioteatern i sig. Sedan följer en historisk genomgång av radioteatern i Sverige samt Ingmar Bergman och radioteatern. Efter detta följer det andra avsnittet som är en mer analytisk del, uppdelad i tre kapitel med rubriker som ovan: ”Avskalande och närbilder”, ”Masker och demaskeringar” och ”Steget in i spelet och spelet i spelet”. Jag studerar här hur de bergmanska greppen, som kan sägas uttrycka en speciell bergmansk estetik eller formvilja, återkommer i radioteatern.

# I. Radiomediet och historien

## Radion och radioteatern

Radioteatern har alltid blivit ganska styvmoderligt behandlad inom teatervetenskapen. Radioteater, liksom alla former av teater, bygger på kommunikation, men dess förutsättningar skiljer sig väsentligt från den vanliga teatern. Därför vill jag inleda med att ge en uppfattning om hur kommunikationen fungerar i radiomediet. Jag använder en ganska enkel kommunikationsmodell och utgår främst från Andrew Crisells *Understanding radio* (1994) och Jesper Falkheimers *Medier och kommunikation – en introduktion* (2001).

En grundläggande kommunikationsmodell består av en avsändare, ett meddelande och en mottagare. Mottagaren tar emot meddelandet och avkodar det för att finna avsändarens budskap eller förstå dennes avsikt. Den enklaste formen för kommunikation kan sägas vara den interpersonella, det vill säga mellan två människor. I sin renaste form befinner sig avsändaren och mottagaren i närheten av varandra och kan se varandra. De kommunicerar lingvistiskt, det vill säga med hjälp av språket, men även icke-lingvistiskt: med gester, ansiktsuttryck och så vidare. Avsändaren har hela tiden en möjlighet att kontrollera hur mottaglig mottagaren är för hennes budskap, och hur väl hennes budskap når fram, genom att ställa frågor. Mottagarens svar ger avsändaren direkt feedback och meddelandet har en god chans att nå fram så som avsändaren tänkt sig.

Fördelarna med masskommunikation, som ju radiomediet i egenskap av massmedium använder, i stället för interpersonell sådan är att en avsändare kan kommunicera med flera mottagare på en gång. Hon behöver inte ens framföra sitt meddelande vid samma tidpunkt som mottagaren tar emot det. Kontakten blir dock mer opersonlig och möjligheterna till feedback för att kontrollera hur mottagandet tas emot minskar. Avsändaren kan inte själv möta alla mottagare och blir därför tvungen att skicka en representant. Det vill säga ett oberoende, oftast synligt, meddelande i form av en text (som i en bok) eller en rörlig bild (som på film). Ett skrivet meddelande kan mottagaren vänta med att avkoda tills det passar henne, och läsa om flera gånger. När meddelandet är en rörlig bild, som i film- och tv-mediet, måste avkodandet ske omedelbart. Bildmeddelandet återskapar dock en del av den

interpersonella kommunikationen. Mottagaren kan ibland se avsändaren och talet åtföljs av gester och liknande icke-lingvistiska koder.

I radiomediet, som är ett icke-visuellt medium, sker en icke-visuell kommunikation. Åhöraren måste skapa sin egen bild av det som framförs. Hon kan inte se avsändaren och inte heller någon representant för denne. Det saknas också en text som kan läsas. Med ljud, musik och ord som vägledning skapar åhöraren med fantasins hjälp de bilder hon vill se. Det ger radiomediet en suverän rörlighet och mottagaren en möjlighet att skapa fantastiska, omöjliga världar, om hon så vill. Hon är dessutom fri att syssla med annat medan hon lyssnar på radio och radion är det av våra medier som kan sägas vara mest inkorporerat i vår dagliga tillvaro.

Om vi jämför radion med litteratur, film och teater kan vi se att skapandet av egna bilder är något som radion har gemensamt med litteraturen. Samtidigt ger ljuden: rösterna och musiken, uttryck för en verklig värld, en slags scen, på samma sätt som i film och på teater. Precis som film och teater är radio också ett direkt medium: det mottagaren hör upplevs äga rum här och nu. Radion når dock djupare i intimitet än både film och teater eftersom åhöraren skapar det hon vill se; det inte finns två åhörare som ser samma sak.

Radiomediets icke-visualitet skiljer radioteatern från den vanliga teatern och ger den fantastiska möjligheter. De har alla sin upprinnelse i radiomediets suveräna rörlighet. Tim Crook skriver om detta i inledningen till sin bok *Radio Drama, Theory and practice*:

This medium of drama offers the dramatist considerable control and a fast route to the centre of human consciousness and psychological engagement. It is probably the most efficient and cost-effective way of reaching a huge audience, but it is also one of the more interesting and enjoyable storytelling forms to access the world of media and communications theory. Through audio drama you can explore the rich and intellectually fulfilling world of cultural history, semiotics, psychology of communication, sociology, study of audiences and other theoretical concerns centered in the field of human communication and society.<sup>5</sup>

Radioteatern erbjuder alltså en väg in i det mänskliga psyket, det är teater som rör sig inåt mer än utåt. Radioteatern ersätter filmens och teaterns visuella koder med

---

<sup>5</sup> Tim Crook, *Radio Drama, Theory and practice*, London 1999, s ix



auditiva och skapar rum med hjälp av ord, musik, ljudeffekter och tystnad. Åhöraren ges frihet att föreställa sig skådespelet så som hon själv vill att det ska se ut. Bäst återger radioteatern närrummet, det begränsade och det inre rummet. Man kan skapa en mer abstrakt rumsfunktion än scenteatern och gestalta drömmens, fantasins och metafysikens rum. Det kan skapas dramatik där det inte finns något att se, till exempel konflikter som äger rum inuti en karaktär. Den inre monologen, tankeströmmen, passar mycket bra för radiomediet. Man kan till och med låta en karaktär få många olika röster. Det är relativt enkelt att gestalta en människas inre liv och därför rör sig ofta radioteatern i den psykologiska dramatiken. Fokuseringen på en människa och en unik upplevelse i hennes medvetande har, enligt Gunnar Hallingberg, framstått som ett av hörspelskonstens mest väsentliga bidrag till det litterära skapandet<sup>6</sup>.

Radioteatern har en fantastisk möjlighet att förmedla sådant som inte går att visa på en scen eller en filmduk. Åhöraren får själv skapa sig bilder av sådant som vi inte vill eller kan se med våra egna ögon. Det vill säga saker som vi inte vill se på grund av att det distraherar oss från texten; det vi inte vill se för att det utspelar sig i sinnevärlden; och det vi inte vill se för att det hör till fantasin. Dessutom kan radioteatern förmedla det vi inte vill se för att det är osynligt (ett skådespel i ett mörklagt rum till exempel). Till slut kan den också förmedla det vi inte vill se för att det är dramatiskt viktigt att vi inte vet om det existerar eller ej. Ett skådespel kan handla om två personer som samtalar med en tredje, som ej svarar. Vi kan då som åhörare inte vara säkra på om denne tredje person existerar eller ej. På teatern är det svårt att hålla publiken i samma ovisshet. I radio existerar alltså inte ett objekt bara för att det omtalas eller hörs – det kan likaväl vara påhittat. Radioteatern förmedlar därmed bättre än scenteatern en glidning mellan objektiv och subjektiv verklighet.

Genom att använda ljudet för att skapa rum får radioteatern den rörlighet i handlingen som annars tillhör epiken. Det är möjligt att pendla mellan nutid, framtid och dåtid och mellan olika rum på ett ögonblick. Olika handlingsplan kan utan problem klippas ihop och upp- och nedtoningsteknik liksom röst- och ljudmontage är självklarheter. Musik används som mellanakt, miljöangivelse, för att skapa inre atmosfär eller för att stegra det dramatiska förloppet. Ljudeffekter kan öka realismen men även medverka till stilisering, allt efter önskemål. Oftast måste dock ljud och ljudeffekter åtföljas av ord för att bli begripliga. Vi kan höra måsskrän och förstå att

---

<sup>6</sup> Gunnar Hallingberg, *Radio- och TV-dramatik*, Lund 1973, s. 98

vi befinner oss vid havet, men om vi är på stranden, i hamnen eller på öppet hav vet vi inte. Är det viktigt kommer svaret i dialogen och talet. Talet måste alltså bära upp väldigt mycket i radioteatern. Inte bara dialogen utan även all annan information, som annars skulle förmedlas visuellt. Dialogen skapar miljön och signalerar in- och utgångar. Detta är viktigt eftersom en karaktär som står tyst i en scen efter en kort stund slutar existera i åhörarens medvetande och därmed i den inre bild hon skapat av scenen. Repliker som kan verka överdramatiska: ”Se upp, han har en kniv!” eller ”Se, här kommer Amélie”, är nödvändiga för att åhöraren ska veta vad som händer.

Att åhörarens fantasi ges stort spelrum i radioteatern bidrar till att eliminera avståndet mellan skådespelarna och åhörarna. Orden som skådespelaren uttalar i en studio flera mil bort kommer, paradoxalt nog, närmre åhöraren än de skulle kunna göra på teatern, där skådespelaren står ett par meter framför henne. Åhöraren skapar en karaktärs utseende och rörelsemönster lika mycket, eller mer, än skådespelaren som gestaltar karaktären. Scen och salong smälter samman i åhörarens sinne.

Frances Gray skriver:

As soon as we hear a word in a radio play, we are close to the experience it signifies; in fact the sound is literally inside us. To submit to this kind of invasion, to allow another's picture of the universe to enter and undermine our own, is to become vulnerable in a way we do not when we watch a film or a play, where the alien world is demonstrably outside.<sup>7</sup>

Radioteatern får mer än något annat medium gå in i åhöraren och röra vid hennes innersta. Den kombinerar det konkreta med imaginär flexibilitet och låter samtidigt publiken skapa sina egna bilder. Däri ligger dess storhet och dess särart som lockat och lockar många av dem som sysslar med scenteater och film.

---

<sup>7</sup> Frances Gray, ”The nature of radio drama” i *Radio Drama*, red P. Lewis, London 1981, s 51

## Radioteatern i Sverige

Radioteatern är något av det viktigaste som hänt i modern svensk teaterhistoria. Den har under sina 80 år haft den största publiken, den största scenen och arbetat med de främsta regissörerna och skådespelarna. Radioteatern skapade en svensk folkteater som förde in teaterkonsten i hemmen, vilket ledde till en ny, inte lika högtidlig, hållning till teatern. Den var en verkstad för teaterexperiment och utvecklade tidigt en egen estetik. Hörspelen, det vill säga pjäser skrivna direkt för radio, blev viktiga bidrag till teaterhistorien. Teaterns växling mellan underhållningsteater i serieform och bearbetningar av klassisk och modern scenteater, gav en repertoar med mycket stor bredd.

Redan under försökssändningarna i början av 20-talet förekom det dramatiska uppläsningar av kända scener ur världsdramatiken i svensk radio. Den första egentliga teaterkvällen, den 11 januari 1925, spelades Brita von Horns *Kungens Amour. Det gamla spelet om Envar*, som gavs på påskdagen samma år, var den första fullständiga pjäs som spelades. Under de första åren fanns dock ingen särskild radioteateravdelning inom Sveriges Radio och repertoaren speglade i hög grad scenteatrarnas. Radioteatern har under hela sin existens varit tätt knuten till scenteatern och det som gällde för den senare gällde ofta också för den förra. Man fick 1925-26 kontakt med Olof Molander och därigenom Dramatens skådespelare. Det ledde till att de stora skådespelarna blev kända i hemmen och de främsta regissörerna kom till radion: Per Lindberg, Alf Sjöberg och senare Ingmar Bergman. Det skapades direkt ett växelspel mellan radion och Dramaten. Radioteatern fungerade som en bra studioscen för Dramaten, där man kunde pröva nya saker. Eftersom de regissörer som starkast knutits till radion (Olof Molander och Per Linberg) stod i främsta ledet vid den moderna teaterns genombrott, kom radioteatern att bli tätt knuten till de radikala strömningarna i teatervärlden.

Denna växelverkan blev snabbt en tradition i Sverige. På många sätt var det väldigt naturligt eftersom Sverige, ett litet land, inte hade en gigantisk samling av teaterfolk att välja bland. De regissörer som knöts till radion använde gärna "sina" skådespelare och det blev även enklast så, eftersom man då lättare kunde ta hänsyn till deras scenteaterengagemang, som annars kunde komma i vägen eftersom alla radioteaterföreställningar var direktsända.

Parallellt med utvecklingen av den moderna teatern skedde en utarmning av landets teaterresurser på 20-talet. Landsortsteatern drabbades av en omfattande kris på grund av filmens genomslagskraft. En folkteateridé föddes och radion verkade vara rätt medium att genomföra den i. 1929 förklarade Lindberg, radioteaterchef, att teaterns uppgift var att vara en stor, ej alltför exklusiv, folkteater och en kulturell faktor. Han lade upp en plan som sa att man skulle spela ett aktuellt drama i veckan plus folklustspel, vaudeville, operetter och så ett antal enaktare. Allt som inte var skrivet direkt för radio skulle bearbetas.<sup>8</sup>

Under 30-talet utvecklades folkteatertanken och radioteatern fortsatte som innan att spegla teaterlivet i dess helhet. Radion var en del av samtiden, med socialrealism och avantgardistiska försök till nya former. Teatern var radions mest radikala del och tog upp flera aktuella teman, till exempel folkhemstankarna, funktionalismen och konflikten stad-land. Under 40-talet hade radioteatern en glansperiod åren innan TVs genombrott. Radion var nu ett medium jämställt med film och scen och den första experimenttiden var förbi. Det var en kulturellt intensiv period: i litteraturen kom fyrtiotalets diktare fram och den nya svenska filmen var på väg med Sjöberg och Bergman. Underhållningen spelade en dominerande roll i repertoaren under krigsåren, men radion visade även sin vilja och förmåga att behandla politiska teman genom till exempel huvudserien 1943-44: *Frihetens drama*. Som ett led i folkteatertanken började man nu ge ut pjäser och studiecirkelmateriel i anslutning till de serier man spelade. 1945 gavs *De bästa svenska radiopjäserna* ut för första gången. Intresset för materialet var mycket stort och möjligheten att bli publicerad lockade nya, unga författare till radioteatern. Denna utveckling ledde till att en ny dramatikergeneration kom att associeras med radioteatern.

Under de första efterkrigsåren expanderade radioteatern kraftigt. Teatertiderna var goda och många unga författare skrev Hörspel. Dessutom förändrades nu även produktionsförhållandena eftersom inspelningstekniken snabbt utvecklades. Man fick möjlighet att spela in och därmed använda skådespelare oberoende av deras scentheaterengagemang. Man kunde reprisera föreställningar och de tekniska möjligheterna ökade.

Antalet nya och nyinstuderade svenska pjäser höll sig på en konstant nivå under 50- och 60-talen. Svenska författare uppmuntrades att skriva direkt för radio

---

<sup>8</sup> Gunnar Hallingberg, *Stockholm-Motala*, Stockholm 1999, s. 351

och den rena radiodramatiken fick ökad dominans. I slutet av 60-talet renodlades radioteaterns uppgifter och i fortsättningen skulle den huvudsakligen: 1. verka som ett bildningsinstrument, spela den klassiska repertoaren och ha hög kvalitet och kontinuitet 2. introducera nyheter i dramatiken, och 3. betona radiodramat, det vill säga hörspelen. Radioteatern hade i slutet av 60-talet ett antal fast anställda regissörer och producenter. Produktionschefen utsåg regissör, som sedan utsåg producent.

Hörspelen, det vill säga pjäser skrivna direkt för radio, har, i motsats till den bearbetade scendramatiken, alltid varit den mest observerade delen av radioteatern. Innan TVs genombrott förmedlade radion scenteater och klassisk dramatik och bearbetningarna var fler än de nya hörspelen. Detta svängde i slutet av 50-talet, och på 60-talet gavs det fyra gånger fler hörspel än bearbetningar. 1965 fick radioteatern egna studiolokaler och man gjorde en del experimentsändningar.

I mitten av 70-talet spelades ungefär trettio nya radiopjäser om året och på 80-talet steg antalet till fyrtio-femtio. De dominerade årsprogrammet men man fortsatte att hålla klassikerna levande. En viktig fördel som radioteatern har är den snabba produktionstakten: det går fort att få ut aktuell dramatik. I slutet av 80-talet minskades anslagen och reformer skulle genomföras. Radiochefen Ove Joanson talade om att teatern ej fick bli för exklusiv, vilket ledde till radioteaterchefen Per Lysanders avgång. Det är radioteaterns dilemma: å ena sidan vill man nå en stor publik, vara vägvisare och tillhandahålla en dramatisk orienteringskarta, och får då ej bli för exklusiv; å andra sidan vill man gå i kulturlivets förtrupp och riskerar då att bara få konnässörer med sig.

Under 90-talet och in på 2000-talet har radioteatern behållit sitt mål att i möjligaste mån spela nyskriven svensk dramatik. Varje år skickas cirka 400 pjäser till radioteatern för läsning. Det folkbildande arvet gäller fortfarande. Man har sex sändningar och spelar minst två pjäser i veckan. Genom att satsa på många föreställningar, blandat utbud och radioteater ute på stan hoppas man nå nya lyssnare. Nuvarande radioteaterchefen Magnus Florin säger i ett reportage i *DN* att: ”*Alla ska känna sig inbjudna till Radioteatern. Den som lockas av klassisk dramatik ska hitta den här, men också den som vill höra en lyrisk musikalisk föreställning.*”<sup>9</sup>. Han fortsätter: ”Radioteaterns styrka är att den är så tillgänglig och att den är ett intimt och förtroligt medium. Dess svaghet är att du inte kan lyssna när som helst, när du själv

---

<sup>9</sup> Carin Ståhlberg, ”Boonggg! Radioteatern ger...”, *Dagens Nyheter* 2004-01-15

har tid. Vi jobbar för att kunna lägga ut alla våra pjäser på nätet, men det är en upphovsrättslig fråga”. Radioteatern spelar klassiker, pjäser av kända författare eller stora regissörer, men vill fortfarande känna av sin samtid. Samtidigt vill man även utveckla den lättsammare sidan av radioteatern. Magnus Florin säger ”Dramatiken är grundläggande för Radioteatern, men vi har också ambitionen att göra lättsammare pjäser. Kanske deckare. Men hur ska vi göra? Beck? Nej, vi måste göra på vårt sätt.”. Radioteatern är alltså fortfarande, snart 80 år efter den första teaterkvällen, under utveckling och en viktig del i det svenska teaterlivet.

## **Ingmar Bergman och radioteatern**

Ingmar Bergmans utveckling som konstnär löper parallellt med radioteaterns. Hans intresse för radioteatern väcktes tidigt, ungefär samtidigt som teatern själv utvecklades i början av 20-talet. I tioårsåldern fick han en kristallmottagare och låg ofta på sin säng och lyssnade i hörlurar. ”Jag har alltid älskat radioteatern” säger han själv. ”Långt innan jag fick gå på teater så lyssnade jag på radioteatern. Det var en mycket märkvärdig upplevelse när man som barn satt där med håret på ända och hörlurarna kopplade till kristallmottagaren.”<sup>10</sup> Han fortsätter i en annan intervju: ”Just det där att även när det var högtalare att sitta (...) och kunna skruva upp det så att ljudet, själva ljudet, så att rösterna, spänningarna, atmosfärerna, musiken, att det, att jag liksom fick gå in i det där, den emotionella upplevelsen. Det var skojigt.”<sup>11</sup>. Den unge Ingmar kom alltså först i kontakt med teatern genom radion.

1946, 27 år gammal, regisserade han så sin första pjäs för radioteatern. Det var Björn-Erik Höijers *Rekviem*, en pjäs som han även arbetade med på Hälsingborgs stadsteater det året. Hjalmar Gullberg var chef på radioteatern vid den tiden och teatern upplevde en kraftig expansion. Bergman hade kommit som landets yngste teaterchef till Helsingborg och teatern fick en beställning på just *Rekviem* av radion. Eftersom det inte fanns en tillräckligt bra radiostudio i Helsingborg repeterade de pjäsen på teatern och reste sedan ner till Malmö för att spela. Detta arbete gav mersmak och Bergman kom att fortsätta inom radioteatern under hela sin karriär.

---

<sup>10</sup> Eva Ekselius, ”Det exklusiva är livsviktigt”, *Dagens Nyheter* 1988-02-07

<sup>11</sup> *Foajé – Radioteaterns månadsmagasin*, SRP1 2003-02-01.

1946 satte Bergman även upp *Sommar* – en annan Björn-Erik Höijerpjäs, samt *Rabies* av Olle Hedberg: ännu en modern dramatiker. Först 1947 gick han in på den författare som han skulle komma att regissera flest pjäser av på radioteatern: August Strindberg. Strindberg står för 25% av de skådespel Bergman arbetat med i radio och den första han gav sig i kast med var *Holländarn*. Bergman fortsätter som regissör för radioteatern resten av fyrtioalet och hela femtioalet, med ett uppehåll år 1950. Det är dock svårt att säga mycket om hans tidigaste uppsättningar eftersom de första bevarade inspelningarna är från 1951. Det är på femtioalet som Bergman verkligen blir ett namn i Sverige såväl som internationellt (med *Sommarnattens leende* 1955). Det är också nu som det omtalade arbetssättet med att göra teater på Malmö Stadsteater vår och höst och film på sommaren med samma ensemble kommer till stånd. Detta kombineras dessutom med radioteaterarbete som ”ett skojigt extraknäck”<sup>12</sup>.

Femtioalet är med andra ord en mycket produktiv tid i Bergmans liv, såväl på teater som i filmen och, inte minst, på radioteatern. 1952 och 1956 är de mest produktiva åren då han gör fem respektive fyra uppsättningar i radio. Ungefär hälften av pjäserna är skrivna av svenska dramatiker, med Strindberg högst på listan, och många är av dramatiker som Bergman inte arbetar med på scenen: till exempel Carlo Fruttero (*Bollen* 1955) eller Alberto Perrini (*Nattens skuldbörda* 1952). Skådespelen är annars, i stil och form, tätt knutna till Bergmans film- och teaterverksamhet på samma sätt som filmen och teatern är knutna till varandra. Ett av de tydligaste exemplen på det är att han sätter upp Hjalmar Bergmans *Sagan* på radioteatern 1958, samma år som han gör den på Malmö Stadsteater och med nästan samma ensemble. Denna direkta växelverkan är dock inte praxis utan kopplingarna mellan medierna ligger på det tematiska planet och i den teaterestetik Bergman använder sig av. Bergman säger själv om att göra samma pjäs på radio och scen att: ”det aktar man sig noga för att göra. Det är livsfarligt och mycket komplicerat”<sup>13</sup>. Han fortsätter med att betona hur radioteatern handlar om andhämtning, tonfall och rytm och skiljer sig mycket från scenteatern. Det är varken bra eller roligt att försöka göra om något man gjort för scenen för ett så annorlunda medium.

På sextioalet kommer Bergman till Dramaten och produktionstakten mattas något. Framför allt på radion där han under sextioalet enbart gör två

---

<sup>12</sup> Telefonsamtal med Ingmar Bergman, 2004-04-30

<sup>13</sup> Telefonsamtal med Ingmar Bergman, 2004-04-30

Strindbergskomedier samt Peter Weiss *Rannsakingen*, som han även gjorde på nationalscenen det året. På sjuttioalet försvinner Bergman till Tyskland efter den omtalade skatteaffären och han gör ingen radioteater förrän efter hemkomsten. Hans sista period i radioteatern inleds med ett skådespel av en god vän: Erland Josephsons *En hörsägen* 1984. Denna följs av hans egen *En själslig angelägenhet* 1990 och så avslutar han sin bana med sina följeslagare och giganter: Ibsen och Strindberg. Bergman sätter upp Strindbergs *Oväder* på radioteatern 1999, Strindbergs *Spöksonaten* på Dramaten 2000, Ibsens *John Gabriel Borkman* på radioteatern 2001 och så Ibsens *Gengångare* på Dramaten och Strindbergs *Pelikanen* på radioteatern 2002. I slutet av sin livslånga teaterverksamhet återvänder alltså Bergman till de giganter som följt honom hela livet. Han säger själv: ”jag kan det där så bra nu. Jag har levat med dem så länge”<sup>14</sup>. Han återvänder och han samlar allt det han lärt sig om teaterns uttrycksmedel och verkningar, blandar och försöker uppnå så perfekt resultat som möjligt. De skådespel och uppsättningar han gör är fulla av korsreferenser, både till Bergmans egna verk och till författarnas. Jonas Malmsjös student i *Spöksonaten* återkommer i *Pelikanen* och *Gengångare*. Nils Schwartz skriver även om hur den ondskefulle modern i *Pelikanen* spelas av Ewa Fröling som, som fru Ekdahl tvingade på sina barn en lika grym styvfar i *Fanny och Alexander*, och som, liksom biskopen i den filmen, dör av eld.<sup>15</sup> Bergman vet nu vad han vill ha och hur han ska få det och det återspeglas i kritikernas omdömen. ”Oväder innehåller inte en död minut”, skriver Kerstin Vinterhed, ”Den är alltigenom välspelad, välregisserad, perfekt avvägd. Ingmar Bergmans mästarehand är osynlig och absolut närvarande”<sup>16</sup>.

När man börjar undersöka Ingmar Bergmans radioteaterproduktion upptäcker man många saker som vanligen inte förknippas med teater- och filmskaparen Bergman. Till att börja med är det att han har gjort så mycket på radioteatern. Bergman har under sina nu 46 år inom radioteatern satt upp 40 pjäser, från Björn-Erik Höijers *Rekviem* 1946 till Strindbergs *Pelikanen* 2002. 25 av dessa finns bevarade hos Arkivet för ljud och bild.

Det är också intressant att se hur Bergmans radioteaterproduktion skiljer sig från det man vanligen associerar med Bergman. Stefan Johansson ser ”Bergman komediregissören med humor, livsglädje och ett stråk av drastisk folklighet i allt från fina

---

<sup>14</sup> Telefonsamtal med Ingmar Bergman, 2004-04-30

<sup>15</sup> Nils Schwartz, *Expressen-Kvällsposten* 2003-02-08

<sup>16</sup> Kerstin Vinterhed, *Dagens Nyheter* 1999-08-29



lustspel till ren fars och folklustspel”<sup>17</sup> och Bergman som ”pionjär för den politiska teatern på svensk scen med en radioteaterversjon av Peter Weiss *Rannsakingen* mitt i sextioalet” som exempel på detta. Det ställer jag mig dock skeptiskt till. Visserligen är komedier, folklustspel och politisk teater inte det man vanligen förknippar med Bergman, men exempel på alla dessa genrer finns även i hans teateruppsättningar och filmer. Däremot arbetar Bergman i radio med skådespelare som han nästan aldrig arbetade med på scenen, till exempel Tora Teje, Mona Malm med flera. Dessutom finner man i radioteatern Bergman som regissör för svensk dramatik efter Strindberg. Som Johansson påpekar måste Björn-Erik Höijer vara den svenske författare som Bergman arbetat mest med, vid sidan av Strindberg.

Dessa skillnader förmår dock inte dölja de stora likheter som finns mellan Bergmans arbete i alla olika medier. Det är detta som kan kallas en Bergmansk ”stil”. Även om Bergman inte arbetar med samma manus av samma författare på scen som på radioteatern så rör de sig inom samma områden. Bergman har till exempel sällan varit den som sätter upp pjäser om hur samhället ser ut och hur världen ska förändras. Han rör sig i stället inne i människan – med teman som människors masker och demaskering, konstnärens villkor, människans förnedring och gudsproblematiken. Dessa teman löper som en röd tråd genom nästan allt som Bergman gjort, från en komedi som *Sommarnattens leende* till Strindbergs *Spöksonaten*.

Radioteatern har utan tvekan spelat en stor roll i Bergmans konstnärsskap och resulterat i ett skapande som han tycker mycket om. I en intervju uttrycker han det såhär:

Ja det är det som är det roliga med radioteatern och det som jag älskar med radioteatern det är att det är den totala enkelheten. Det är alltså bara precis detta: det är skådespelarna, texten och dom som lyssnar. Att känna det och ta ansvar för det och då få arbeta med en föreställning och rytmisera en föreställning så att människor ska lyssna på den, det är både ansvarsfullt och oerhört stimulerande. Och skådespelarna tycker ofta att det är väldigt roligt, oftare ju läskigare pjäs desto roligare är det. Det är någonting underbart just med det direkta, det enkla, och sen det att vi inte behöver repetera så hemskt länge.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Stefan Johansson, *Ingmar Bergman och radioteatern*, SRP1, 1990-11-14

<sup>18</sup> *Foajé – Radioteaterns månadsmagasin*, SRP1 2003-02-01

Bergman har alltid tyckt om själva arbetssituationen kring radioteatern. Att det är så enkelt och att han i det mediet kommer väldigt nära skådespelarna. För Bergmans teater och filmarbete är och har alltid varit skådespelarens teater. Stefan Johansson säger: ”I det medium där allting hörs eftersom ingenting syns skapar regissören Bergman i alla sina olika stilar och i alla de genrer som han odlat alltid genom och utlämnad åt sina aktörers röster och tonfall. Allt det i deras kroppar och andar som kan höras genom mikrofonen ut i etern och genom högtalaren in i lyssnarens öra.”

På frågan om vad som är unikt med radion som medium svarar Bergman ”Det märkvärdiga är ju att du själv är medskapande. Du hör bara rösterna. Sedan skapar du själv dina ansikten, din dekor, alltihopa... Det är ett fantastiskt fantasieggande medium. Och sådana har vi ju inte så många av idag”<sup>19</sup>. Den livslånga fascinationen skulle egentligen leda till att Bergman avslutade sin karriär just med en radioteateruppsättning, nämligen Ibsens *Rosmersholm*. Men han blev, för första gången i livet, ”hes och jävligt förkyld”<sup>20</sup> och Gunnel Lindblom fick ta över.

---

<sup>19</sup> Eva Ekselius, ”Det exklusiva är livsviktigt”, *Dagens Nyheter* 1988-02-07

<sup>20</sup> Telefonsamtal med Ingmar Bergman 2004-04-30

## II. Analys

### Avskalande och närbilder

Ingmar Bergman arbetar i hela sin karriär med en avskalande estetik. Detta kan ses i alla medier han arbetar inom men kanske tydligast på scenteatern. Han sätter skådespelaren i fokus genom att ta bort onödig scenografi och stora scenbilder och förklarar själv varför i en intervju:

En av orsakerna till att jag mer och mer slutat med dekor är egentligen att jag tycker att varje scenarbetare inne på scenen, varje ridådrag, varje upp- eller nedhissning av dekorationer är ett störande moment. Därför att skådespelaren har denna vidunderliga förmåga att direkt suggerera.<sup>21</sup>

Bergmans estetik kretsar, som jag tidigare skrivit, i hög grad kring skådespelaren. Hans teater är en skådespelarens teater - det enda som behövs för teatern är skådespelare, text och publik. Bergman strävar in mot dramats och teaterns kärna och reducerar den yttre apparaten. Avskalandet ska låta publiken nå in till skådespelaren och genom denne till karaktären och till historien som berättas. Skådespelarens och teaterns magi står i fokus. Skådespelaren suggererar fram det rum som hon behöver och yttre effekter blir onödiga.

Detta sker kanske framförallt, som Stefan Johansson säger, i radio där Bergman är utelämnad till sina aktörers röster.<sup>22</sup> I detta avskalade medium kan ingenting visas för publiken utan miljöer byggs enbart med ljud och skapas i åhörarens sinne. Detta ljudkulissbyggande kan dock användas väldigt flitigt. På samma sätt som Bergman väljer bort en överlastad dekor på scenen väljer han bort ett överflöd av ljudeffekter. Det är i detta sparsmakade effektanvändande som teaterns knappa dekor och avskalning har sin motsvarighet i radio.

Eftersom avskalandet handlar om att nå in till skådespelaren och därigenom till berättelsen i sig, hör tekniken samman med Bergmans temaval, det vill säga vilka historier han väljer att berätta. Dessa behandlar, såväl på radio som på film och teater, nästan uteslutande människans innersta. De handlar om relationer, om skuld känslor, livslögner, förödmjukelser och utsatthet. Ann Fridén sammanfattar det i samband med

---

<sup>21</sup> Henrik Sjögren, *Ingmar Bergman på teatern*, Stockholm 1968, s. 312

<sup>22</sup> Stefan Johansson, *Ingmar Bergman och radioteater*, SRP1, 1990-11-14

de Strindbergspjäser Bergman satt upp: ”In these dramas, there were both comic and tragic exchanges between man, wife and lover, the problem of bad will was analysed, feelings of guilt were loaded onto others, and states of anguish dissolved through reconciliation.”<sup>23</sup> Detta kan, i lite modifierad form, passa in på det mesta som Bergman producerat.

En effekt som avskalandet har i radioteatern är att den utvändiga realismen minimeras. Som Magnus Florin skriver, ”det realistiska sätts inom parentes och det mentala och immateriella kommer i förgrunden”<sup>24</sup>. Fokus flyttas från det yttre till det inre. Florin skriver hur det är en rörelse från ”det större sociala och påtagliga rummet till det subjektiva, vagare och mer medvetandemässiga”<sup>25</sup>. Detta kan sägas vara specifikt för radioteatern eftersom mediet i sig är personligare och mer direkt än scenteatern. På scenen ser vi skådespelarna och en rörelse in i deras inre blir svår att göra, fantasin är bunden vid det vi ser. På radio släpps fantasin lös och åhöraren är fri att röra sig vart hon vill, till och med in i huvudet på en karaktär. Martin Esslin skriver att radiomediet lämpar sig särskilt väl för att gestalta inre visioner eller drömmar. Det att lyssna på radio är enligt Esslin: ”more akin to the experience one undergoes when *dreaming* than that of a reader of a novel: the mind is turned to a field of internal vision”.<sup>26</sup>

Eftersom Bergman är så sparsam med ljud blir de ljud som används desto viktigare. Maria Lindh-Garreau skriver om *John Gabriel Borkman* (2001) i en recension med titeln ”Bergman tar väl vara på ljuden” att:

Bergman inleder med pjäsens köldtema när han låter fru Borkman be om mer ved till brasan. Men kölden ges inget ljud. Bergman litar på att rösterna förmedlar känslan. De enda ljud han använder är knackningar och steg, samt pianomusik. Ljuden är betydelsebärande. Det knackar på gårdens dörrar, men också på symboliska dörrar. Till det förflutna, till bekännelser och utveckling. Stegen som tas går avgöranden till mötes och de tas i två riktningar: närmare och bort.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Ann Fridén, ”Bergman dramaturgo e regista teatrale negli anni Quaranta” i *Il giovane Bergman 1944-1951*, red. Francesco Bono, Rom 1992, s 11

<sup>24</sup> Magnus Florin, ”Brott och brott och Påsk – Ingmar Bergman regisserar Strindberg för Radioteatern” i *Strindbergiana, sjuttonde samlingen*, red. Egil Törnqvist, Stockholm 2002, s.70

<sup>25</sup> Florin, s. 68

<sup>26</sup> Egil Törnqvist, *Between Stage and Screen – Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam 1995, s. 191

<sup>27</sup> Maria Lindh-Garreau, *Dagens Nyheter* 2001-10-22

Genom att använda ljudeffekter på detta sätt – genom att de inte enbart är miljömarkörer utan även symboliska markörer – så regisserar Bergman åhörarens lyssnande. Genom att bara låta henne höra precis det han vill att hon ska höra får han henne att se det han vill att hon ska se, nämligen skådespelaren. Ljuden sätter människan i fokus och de förstärker bara det som skådespelaren uttrycker. *John Gabriel Borkman* är en avskalad föreställning och, som Magnus Florin uttrycker det, tyngdlös. Han skriver att ”rösterna tycktes höras mer i ett mentalt rum än i ett realistiskt”<sup>28</sup>.

På samma sätt förhåller det sig med en av Bergmans mest kända uppsättningar: *Påsk* (1952). Även i denna uppsättning saknas ljudeffekterna, det enda man hör är Haydns *Die sieben Worte des Erlösers am Kreutze* som Bergman lagt in på sju ställen i stället för de tre som Strindberg anvisade. Urban Stenström betonade just frånvaron av ljudkulisser i sin recension:

Märkte ni något särskilt med Ingmar Bergmans föreställning? [...] Han hade avskaffat alla de vanliga ljudkulisserna. Inga steg, inga dörrar som öppnades och stängdes, indet vitsch-vitsch från Lindkvists galoscher [...] Människorna kom aldrig och gick aldrig, de var bara plötsligt närvarande eller plötsligt frånvarande. Det gav en stämning av överklighet och dröm åt stycket.<sup>29</sup>

Men även bakgrundsljuden är valda med omsorg. Jämte Haydns musik förekommer kyrkklockor som klämtar. Dessa två inslag blir, genom att stå så ensamma, starkt symboliska och betydelsebärande. Egil Törnqvist ser ljudspåret som ett tydliggörande av relationen mellan Elis och Eleonora:

The somber, monotonous chiming of church bells contrasts with Haydn's melodious, graceful music, just as suffering and a sense of punishment, associated mostly with Elis, contrasts with joy and a sense of reconciliation, associated with Eleonora.<sup>30</sup>

Den tyngdlöshetskänsla som Magnus Florin tar fasta på i sin kommentar till *John Gabriel Borkman* och den känsla av dröm som Urban Stenström framställer i sin

---

<sup>28</sup> Florin, s. 66

<sup>29</sup> Urban Stenström, *Svenska Dagbladet* 1952-04-14

<sup>30</sup> Törnqvist, *Between Stage and Screen*, s. 193

recension av *Påsk* präglar de flesta av Ingmar Bergmans radioteateruppsättningar. Det är genom avskalandet Bergman åstadkommer dessa effekter och genom avskalandet ges skådespelarens magi och hennes suggestionsförmåga fritt spelrum. Därmed får hon en större möjlighet att nå och påverka åhöraren och föra fram den historia som hon vill berätta.

Ännu ett tema som hör samman med avskalandet och Bergmans fokusering på skådespelaren är hans användande av närbilder. Det finns en ambition hos Bergman att även göra skådespelaren sedd i mer bokstavlig mening. Skådespelarens ”magiska” närvaro främjar åskådarens ”identifikation” med eller inlevelse i det fiktiva skeendet<sup>31</sup>. I Bergmans filmer sker det med närbildens hjälp. I *Sommaren med Monika* (1952) ser Harriet Andersson rakt in i kameran i en omtalad scen, och i *Nattvardsgästerna* (1962) håller Ingrid Thulin en lång monolog in i kameran. På samma sätt inleds och avslutas *Saraband* (2003) med att Liv Ullman ser direkt ut på åskådaren. Genom att trotsa den gräns och barriär som filmduken ger kopplas åskådaren samman med skådespelaren, och gränsen mellan scenen (eller duken) och salongen blir vagare. Skådespelarens förmåga att ”nå” åskådaren är maximal.

Denna närbildsestetik återkommer på teaterscenen. Dels med grepp som spelöppningar, prologer och användandet av osynliga betraktare<sup>32</sup>, grepp som alla har som syfte att fokusera publikens uppmärksamhet på skådespelaren. Dels sker detta även mer sceniskt genom ett utnyttjande av scenens brännpunkt, det vill säga den punkt där skådespelaren med maximal effekt träffar åskådarens hjärta. Placeras skådespelaren där hon kommer i fokus med hjälp av ljus och liknande, skapas en motsvarighet till filmens närbild. Samma effekt uppnår Bergman genom att använda en scen på scenen – det vill säga en upphöjd spelplats som blir ett fokuseringsmedel. I *Vintersagan* 1994 fanns till exempel ett träbord på scen där bland annat Hermione stod när hon skulle försvara sig. I *Spöksonaten* 2000 var det en grön rektangel på det annars svarta scengolv som fungerade som en scen på scenen och i *Maria Stuart* samma år fanns en liten förscen som en tunga ut mot publiken, som användes för närbildsscener.

Radioteatern är ett medium som nästan fungerar som en närbild i sig. Ljudet kommer in i varje åhörare och hon skapar, som tidigare konstaterats, sina egna bilder.

---

<sup>31</sup> Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman: Allting föreställer, ingenting är. Filmen och teatern – en tvärestetisk studie*, Nora 2001, s. 109

<sup>32</sup> Det vill, i korthet, säga en karaktär som stannar på scenen som en stum roll trots att manuset föreskriver en sorti.

Dramat koncentrerar sig på ett fåtal karaktärer och vanligtvis ett ganska sammanhållet skeende. Ann Fridén liknar radions oöverträffade förmåga att fokusera på karaktärers inre liv, minnen, tankar och fantasi vid filmens och teaterns närbilder:

The radio also gives shape to the inner life of the characters, their memories, thoughts, and imagination through a stream-of-consciousness technique. This may be compared to how Bergman, in his films, places a speaking or thinking character alone with the viewer in a close-up. In fact, he has used a similar technique in his theatre productions, bringing an actor well forward and concentrating light on his face for a monologue.<sup>33</sup>

Fokuseringen på en enda karaktär och försöket att upphäva gränsen mellan scen och salong blir både lättare och svårare att göra i radioteatern. Lättare eftersom man inte, som på scen eller på film, behöver använda tekniska medel för att åstadkomma närbilder. Svårare eftersom det blir krångligare att särskilja den punkt eller det tillfälle då skådespelaren befinner sig speciellt nära åskådaren. Kanske är det därför närbildsestetiken eller –greppet återfinns på ett lite annat plan i radioteatern. Här är det nämligen oftast inkorporerat i manus och på ett tematiskt snarare än tekniskt plan.

En av de uppsättningar som bäst illustrerar detta är Bergmans egen *En själslig angelägenhet* (1990). Här är kvinnan, spelad av Jane Friedmann, helt i fokus. Det är hennes röst vi hör och hennes minnen som spelas upp för oss. Genom ljudkulisser som signalerar ”fest”, ”tåg” eller liknande och som just fungerar som kulisser, ej rekvisita, spelar Bergman upp de olika scenerna i hennes huvud och därmed också i vårt. Kvinnan samtalar med olika människor, men som åhörare kan vi inte avgöra om de finns på riktigt eller enbart existerar i hennes fantasi. Bergman försöker, enligt Egil Törnqvist, göra karaktärerna kring kvinnan lika verkliga för åhöraren som de är för henne.<sup>34</sup> Han försöker bryta ner barriären mellan skådespelare och åhörare, scen och salong. Att döma av Margaret Stenströms recension lyckas Bergman med detta. Enligt Stenström spelas rollen ”med sådant mästerskap att vi faktiskt i varje ögonblick hör den frånvarande samtalspartnern. Hennes äkta man hör vi inte – vi ser honom. Vi ser hans besvärade min när hustrun vill diskutera sådant som man inte talar om.”<sup>35</sup>. Bergman själv kallar pjäsen och uppsättningen ”ett fascinerande försök” och säger att

---

<sup>33</sup> Fridén, s. 13

<sup>34</sup> Törnqvist, *Between Stage and Screen*, s. 196

<sup>35</sup> Margaret Stenström, *Svenska Dagbladet* 1990-01-15

det är enda gången han använt radioteatern som försöksscen. Han ville undersöka möjligheterna att göra radioteater med en människa som var ”helt och hållet ensam”.<sup>36</sup>

Även Carlo Frutteros lätt absurda *Bollen* (1955) är en uppsättning med intressant närbildsestetik. Gunnar Björnstrand gestaltar mannen som tas till polisförhör anklagad för mord. Hela tiden bollar han med en tennisboll, han är besatt av att slå rekord på hur många gånger han kan göra det. Under förhöret berättar han att det var det enda han var sysselsatt med under mordkvällen (liksom så många kvällar) och till sist avslöjas att han står anklagad för att ha mördat sig själv. Uppsättningen inleds med en gatukuliss: med passande ljud skapas en bild av en gata. Från denna verkliga värld rör man sig in i mannens lägenhet, vidare till förhørsrummet och sist in i mannens huvud. De yttre ljuden blir färre och färre och skådespelets rörelse blir tydligt utifrån och in. Under förhöret hörs bara de talandes röster och när mannen till sist berättar om den föregående kvällen hamnar vi som åhörare inuti honom. Han berättar om en telefon som ringde men som han inte svarade i, och telefonen ringer mycket riktigt på ljudbandet. Åhöraren hör bollen som han bollar med och detta monotona dunsande förstärker hans ökade panik. Eftersom vi så suggestivt dras med i mannens känslor blir hans desperation lätt att dela. Vi rör oss som åhörare in i en annan människa, det vill säga upplever honom i extrem närbild. Åhörarens inlevelse blir total, trots (eller på grund av) bristen på miljöskapande ljudeffekter.

I radioteatern blir alltså det visuellt avskalade det ljudmässigt avskalade och den visuella närbilden blir en resa för åhöraren i karaktärens huvud. Grundtanken – att underlätta identifikationen mellan åhöraren och skådespelaren, att låta åhöraren komma nära historien – är dock precis densamma.

## **Masker och demaskeringar**

En av teaterns mest typiska symboler är masken och masker och demaskering är ett återkommande tema i hela Ingmar Bergmans produktion. Förklädnad, blottande, dubbelgångare, speglingar och allt annat som maskspelet för med sig är tydliga motiv i hans arbete. Maskerna kan vara fysiska - det vill säga scensmink och kostym -

---

<sup>36</sup> Telefonsamtal med Ingmar Bergman 2004-04-30



språkliga, eller rent psykologiska. I radioteatern är det, av naturliga skäl, de två sistnämnda det är tal om.

Vi människor bär alla olika slags masker. Vi klär oss på olika sätt beroende på vilken situation vi hamnar i, och vi talar och beter oss olika efter hur vi vill bli uppfattade. Denna uppsättning av masker är det som kan sägas utgöra vår person. Oftast syns och märks de inte, precis som man på teatern inte reflekterar över karaktärernas masker. Men då de rämnar, eller då man valt fel mask för fel situation, kommer de i öppen dager. Då blottas människan och står naken inför de andra och det är en situation som berör de flesta djupt. Det handlar om sårbarhet, skam, utsatthet och även förnedring. Demaskeringen bringar masken och det djupast mänskliga i ljuset och är kanske därför ett av Ingmar Bergmans favoriteman.

På scen rör sig demaskeringen ofta om en rent fysisk sådan. I *Spöksonaten* (2000) lät till exempel Bergman Hummel dra av Översten hans peruk, löständer och mustasch för att lämna honom som ett skälvande vrak som måste återställa sin mask i gästernas närvaro. Redan i sin uppsättning av *Don Juan* i Malmö 1955 lade Bergman till en pantomimisk scen som visade hur en åldrad och sliten Don Juan klädde på sig sin förförardräkt. Det blev en demaskering, eller maskering, som flera såg som kärnan i uppsättningen.<sup>37</sup>

Detta fysiska maskspel återkommer i Bergmans filmer, bland annat i *Ansiktet* (1958) där magnetisören Vogler, i Max von Sydows gestalt, uppträder i en tydlig mask med svart hår och dramatiskt utseende. Efter en lång demaskeringsscen står han blottad men då känner vi inte igen honom som Vogler längre; hans verkliga ansikte har blivit ännu en mask. De andra karaktärerna känner inte heller igen honom och medicinalrådet Vergerus säger, efter att själv ha blivit lurad och demaskerad in på själen: ”Jag tyckte mer om *hans* ansikte än ert. Hämta ert lösskägg och era ögonbryn så att jag känner igen er!” Liknande scener återfinns från Bergmans tidigaste filmer till *Fanny och Alexander* (1981/82) som vimlar av masker och teaterallusioner. Bland annat finner vi där Biskopen som tvingas leva med masken ”fastbränd i mitt kött” som han själv säger.

Denna fysiska maskering och demaskering är egentligen densamma som den som sker psykologiskt. Temat är detsamma och hör ihop med ett av de genomgående motiven i Bergmans produktion, nämligen debatten om konstnärskapets villkor.

---

<sup>37</sup> Henrik Sjögren, *Ingmar Bergman på teatern*, s. 151 ff.

Konstnärerna lever av sina masker och kring dessa kretsar ofta Bergmans filmer. I både *Gycklarnas afton* (1953) och *Ansiktet* är huvudkaraktärerna konstnärer vars masker faller av. Maaret Koskinen skriver att "[m]asken står för Bachtinskt glad relativitet, lekprincipen och förnekandandet av identitet och entydighet – själva förutsättningen för den konstnärliga verksamheten som sådan. Men samtidigt står masken för skuggbilden och motsatsen: det gör ont att ha den på sig, det gör ont att ta den av sig"<sup>38</sup>. Detta tema – att det gör ont att ha masken på sig men även att ta av den återkommer starkt i Bergmans radioteaterproduktion. Främst finns det som tema i de skådespel han väljer att sätta upp, men man kan även se exempel på hur röster fungerar som masker på samma sätt som smink och peruk gör det.

I *Munken går på ängen*, ett skådespel av Carl Gandrup, som Bergman gjorde på radio 1955 är demaskeringen av ett pastorspar det tydliga temat. Detta par får en natt besök av en främling som kallar sig Dr. Vitius och säger sig vara musikprofessor. Han får pastorn och dennes fru att ta på sig roller som världsvana och kultiverade människor, speciellt pastorskan som vill rymma iväg med doktorn och bli sångerska. Dessa roller rämnar totalt när det visar sig att denne Dr. Vitius i själva verket är en galning på rymmen från ett mentalsjukhus. Han lämnar dem fullkomligt avklädda och avslöjade i sin skröplighet. Allt det som de tidigare försökt dölja i sitt äktenskap står plågsamt tydligt. Genom att iklä sig nya roller rämnade de gamla. Mycket riktigt slutar också pjäsen med repliken "och de blygdes för de såg att de voro nakna...". Detta tema bygger Bergman upp hela sin uppsättning kring och det märks framför allt i rösterna. Ulf Palmes pastor är burdus och skrapig, en riktig lantis som inte helt förstår det här med sången och musiken. Pastorskan, Birgitta Valberg, som kanske är den som tydligast tar på sig en mask och faller, låter teatral. Hon har stora åthärvor och en överdriven betoning, hon låtsas leva upp till rollen som den stora sångerska och konstnär som hon inte är. Bengt Ekerots Vitius å sin sida har en mjuk och len röst, han är inställsam och vänlig, följsam och mjuk och lockar ur paret alla deras hemligheter. I slutet, när han avslöjas, går rösten över i galenskap, i skrik och flämtanden. Genom att skära ner på alla yttre effekter så fokuserar Bergman på rösterna och skådespelarna och genom dessa spelar han sitt maskspel.

Även Nikolaj Gogols komedi *Falskspelare* som Bergman gjorde 1957 handlar om förställning. I pjäsen kommer den store falskspelaren Icharev till staden. Han

---

<sup>38</sup> Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman: Allting föreställer, ingenting är*, s. 91

tänker spela av stadsborna deras pengar och kommer snart i kontakt med ett gäng kortspelare herrar. I stället för att lura dem blir han dock övertalad att alliera sig med dem. De ska tillsammans lura av den rike godsägaren Glov allt vad denne äger och har. Allt går enligt planerna men det visar sig till sist att det är falskspelaren själv som blivit grundlurad och att alla andra var ute efter honom. Det är med andra ord en historia om en man som lever på sina masker men som genomskådas och står blottad i slutet. Det som man tar för ärlighet och öppen oförställdhet hos de andra kortspelarna visar sig bara vara deras masker. Alla spelar och ingen kan man lita på. Medan Bergman i *Munken går på ängen*, låter oss som åhörare ana att någonting inte står rätt till redan tidigt, så blir vi här lika överraskade som falskspelaren själv blir när det visar sig att han blivit lurad. Precis som han bedrogs bedras vi av de andras masker. Precis som han fick vi lära oss att inte ta något för givet. Vi ser förloppet genom falskspelarens ögon. Vi vet vad han vet, varken mer eller mindre. Han är den som vi kommer nära och han, som lever på sina masker, är den karaktär som vi får känna utan mask. I ett avsnitt har falskspelaren en monolog om sitt kortspelande och vad det betyder för honom. Denna monolog framförs som en inre monolog, han mumlar fram den, som för sig själv. Vi i publiken tillåts via denna ström av ord att komma in i hans medvetande, eller rättare sagt, han kommer in i vårt och då tror vi på honom. Det är kanske därför vi också tror att han är den som kommer att vinna i slutet och blir så förvånade när det inte visar sig vara fallet.

Mask- och avklädningsmotivet återkommer, på ett ännu mer tematiskt plan, i bland annat de Strindbergspjäser som Bergman satt upp på radioteatern. I dessa betonar Bergman spelet, fasaden som skall upprätthållas men som trots allt rämnar, ”det borgerliga anseendet, den fruktansvärda lögnen”<sup>39</sup>. Livslögnen är ett tema som sysselsatt Bergman under hela hans konstnärskap och det är ett tema som tydligt återfinns i dessa uppsättningar.

I *Brott och brott* (1952) är debatten om konstnärerna och maskerna väldigt tydlig. Där möter vi Maurice som är dramatiker och just ska ha premiär på sin pjäs. Han lämnar under kvällen kvinnan han bor med och deras gemensamma dotter för en skådespelerska: Henriette - hans väns älskarinna. De finner varandra men bägge spelar roller som de passar väldigt dåligt i. Henriette försöker vara den stora konstnärssjäl som föraktar hans borgerlighet, och återigen är det Gertrud Fridhs röst

---

<sup>39</sup> Henrik Sjögren, *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938-2002*, Stockholm 2002, s. 334

som gör henne tillgjord, överspelad. Han försöker lämna sin borgerlighet och bli konstnär och bohem. Det visar sig så att Maurice dotter har dött och han och hans älskarinna börjar misstänka varandra för att ha tagit livet av flickan. De fina maskerna rämnar och allt skitigt som finns under visar sig.<sup>40</sup> Allting förgiftas men till slut inser Maurice att han har haft fel. Han ångrar sig, lämnar sin konstnärsmask och söker i stället stöd i religionen. Magnus Florin skriver om Maurice och Henriette att ”ett stycke vanvett har slagit sig ned i deras gestalter och vi får följa deras väg genom och ut ur det”<sup>41</sup> De är karaktärer som i sina masker och sitt rollspelande verkar starka men när de står avslöjade, när vreden och skräcken belyst deras verkliga sidor, står de nakna precis som prostparet i *Munken går på ängen*.

*Brott och brott* kan även användas för att illustrera hur olika teman och estetiska val blandas och belyser varandra i Bergmans produktion. Temat är Maurice och Henriette och deras rollspelande, inre vanvett. Genom att skala av den yttre realismen, så som beskrevs i förra kapitlet, når Bergman in i dessa karaktärer och lägger därmed fokus för åhöraren på deras maskspel. Avskalandet blir alltså ett medel för att nå in till huvudpersonernas rollspelande. De ljud som trots allt används passar ihop med temat. De ger en ram eller en fond till skådespelet samtidigt som de kan fungera som kommentarer och symboliska markörer i scenerna. Magnus Florin beskriver hur ”[k]yrkklockor och trumslag ger en liturgisk och ceremoniell infattning åt ett dubbelt själsdrama. [...] Den inlagda musiken strukturerar spelet, men flätar sig också in i scenerna och driver på.”<sup>42</sup>

## Steget in i spelet och spelet i spelet

Bergman använder sig ofta och gärna av utdragna spelöppningar, både på teater, film och i radion. I *Vintersagan* på Dramaten 1994 lade han en ramhandling till Shakespeares skådespel: när publiken kom in i salongen fanns redan skådespelarna på plats – de befann sig i ett jaktslott och roade sig. Efter ett tag gick flera skådespelare och satte sig på första raden i publiken medan andra började framföra Shakespeares *En vintersaga* som amatörskådespelare på jaktslottet. Denna spelöppning var väldigt

---

<sup>40</sup> På ett liknande sätt dras Frökens klänning av i slutet av *Spöksösten* (2000) och blottar det sjuka under ytan.

<sup>41</sup> Florin, s. 68

<sup>42</sup> Florin, s. 68 ff.

utarbetad och omfattande, ett enklare exempel gavs till exempel i *Maria Stuart* på Dramaten 2000. Där inleddes skådespelet med att publiken, efter att ha suttit och bekantat sig med den tomma scenen, fick se hela ensemblen glida upp på scen från fonden, gå fram till förscenen och buga sig. Lena Endre som drottning Elisabeth klappade i händerna och skådespelet satte igång.

På samma sätt kan Bergman lägga till prologer till sina filmer. Ett exempel är *Gycklarnas afton* som inleds med en lång tillbakablick med överexponerat foto som skiljer sig markant från resten av filmen och som dessutom är nästintill stum. *En lektion i kärlek* (1953) inleds å sin sida med en bild på en speldosa där en kvinna dansar fram och tillbaka mellan två mansfigurer. Över detta ligger en berättarröst som berättar vad som väntar: ”Det här är en komedi som kunde ha blivit en tragedi, men nu ville det sig väl...”

Maaret Koskinen beskriver vad spelöppningarna har för effekt. Det de gör är att ”bokstavligen i tid och rum dra ut på och dröja vid gränsen från en dimension till en annan – varmed själva passagen över gränsen konkretiseras, visualiseras och framför allt *görs synlig*”<sup>43</sup>. Hon kopplar detta till skådespelaren, hon som är magisk även innan rollen tagits på, på samma sätt som teaterillusionen bara förstärks om den visas upp. Bergman själv har sagt: ”För mig är steget in i spelet det som skapar teaterns magi. Det är ett steg från något vardagligt till något oerhört [...] det är som när en stor symfoniorkester sitter och stämmer.”<sup>44</sup>. Skådespelaren existerar bara när hon är sedd och genom spelöppningarna iscensätter Bergman publikens seende. Han regisserar publiken och hennes seende lika mycket som spelet på scenen. Detta ”publikens seende” är dock inte nödvändigtvis kopplat till ett visuellt seende. Skådespelaren måste vara sedd, men om hon är sedd med någons faktiska ögon eller för deras inre blick spelar ingen roll. Steget in i spelet är inte beroende av synen, även om dessa steg oftast är visuella på teater och film. Även i radioteatern tar Bergman åhörarens hand för att leda henne in i illusionen. Leif Zern skriver: ”Bergmans estetik går alltid ut på identifikation, och för att skapa identifikation måste man börja med motsatsen, det vill säga distans: man måste leda publiken från en position utanför verket *in i verket*”<sup>45</sup>. Detta citat leder tankarna till *Bollen* där man under hela skådespelet leds från en position utanför mannen in i hans huvud. Det är samma teknik och samma tanke,

---

<sup>43</sup> Maaret Koskinen, *Ingmar Bergman: Allting föreställer, ingenting är*, s. 146 ff.

<sup>44</sup> Maaret Koskinen i *Ingmar Bergman, film och teater i växelverkan*, s. 65

<sup>45</sup> Leif Zern, ”Från avstånd till närhet” i *Ingmar Bergman, film och teater i växelverkan*, s. 56

precis som samma estetiska tankar och grepp förenar Bergmans filmer, teateruppsättningar och radioteateruppsättningar. Maaret Koskinen skriver (om film och teater):

Vad som förenar båda är en närmast akut medvetenhet om publikens närvaro, en publik som Bergman insisterar på att ta vid handen och vägleda över den magiska gränsen, från en dimension till en annan. Han gör åskådarens närvaro och uppmärksamhet till fokus, ja till 'ämnet' för i-scen-sättningen.<sup>46</sup>

I radioteatern är denna medvetenhet om publiken nästan ännu tydligare eller viktigare eftersom publiken är så mycket svårare att fånga. Den enskilda åhöraren sitter i sitt eget hem och väljer själv om hon ska lyssna eller stänga av radion. Dessutom är åhöraren mer medskapande på radio än i film och teater och måste då tas om hand så att hon inte tröttnar. Bergmans radioteateruppsättningar inleds nästan alltid mjukt, gärna med musik och påfallande ofta med klämtande kyrkklockor.

*Sagan* (1956) inleds med ett mjukt spel på luta. Det är musik som leder åhöraren in i illusionen och som sätter en sagoton på det som komma skall. Musiken berättar för åhöraren vad hon ska vara beredd på och förvänta sig. Denna musik följs i *Sagan* dessutom av en berättarröst – Bergmans egen – som ger en miljöbeskrivning. När *Sagan* väl uppenbarar sig och framför sin prolog där hon presenterar styckets karaktärer, är åhöraren redan invaggad i illusionen.

På samma sätt förhåller det sig med *En lusteld* (1953) som på många sätt verkar vara en liten förstudie till *En lektion i kärlek* som spelades in samma år. Det är en lätt 1700-talskomedi om konflikten mellan en man och hans hustru med bland andra Gunnar Björnstrand. Pjäsen inleds och avslutas med speldosemusik som, precis som i filmen, signalerar att det nu följer ett spel, en liten uppvisning. Det rör sig inte om många sekunders musik men det är nog för att, för att tala med Maaret Koskinens ord, vägleda åhöraren över den magiska gränsen.

Ett ännu mer utbroderat exempel på spelöppning står att finna i *Det gamla spelet om Envar* (1956). Spelet inleds med kyrkklockor och åhöraren förflyttas genast till den religiösa miljön. Så framförs skådespelets prolog och efter den följer orgelmusik. Rösterna ekar som i en kyrka och den känsla som förmedlas är att vi befinner oss i en kyrka och ser på en uppsättning av *Det gamla spelet om Envar*.

---

<sup>46</sup> Maaret Koskinen i *Ingmar Bergman, film och teater i växelverkan*, s. 70

Bergman skapar alltså, enbart med hjälp av ljud och ekon, en ramhandling liknande den i *Vintersagan*. Denna ramhandling kopplar även samman spelöppningen med spelet i spelet – ett annat tema som Bergman återkommer till.

Begreppet spel i spelet kan innefatta väldigt mycket, från den direkta teaterpjäs som spelas i till exempel *Hamlet*, till användandet av upphöjda scener, förspel, mellanspel och olika teatrala verkningsmedel för att ge en känsla av att vi förflyttas någon annanstans ett ögonblick. Det handlar om att skapa spel på olika diegetiska nivåer, spel som ofta gestaltas i ramhandlingar och spelöppningar. I *Vintersagan* finns festen i jaktslottet på en nivå och själva *En vintersaga* på en annan nivå inuti den första. På samma sätt är det med *Fängelse* (1949), en film med en ramhandling där en regissör lyssnar på en manusidé som framförs.

*Det gamla spelet om Envar* liknar dessa två exempel med sin ramhandling och sin spelöppning. Åhöraren hamnar först i en kyrka, det vill säga på en diegetisk nivå. I denna kyrka framförs spelet och undan för undan försvinner kyrkomarkörerna (ekot på rösterna och liknande) så att åhöraren flyttas in i spelets dieges.

Rena spel i spelet-sekvenser är tydligare och vanligare förekommande i Bergmans filmer än i hans teateruppsättningar. Som i till exempel *Såsom i en spegel* (1960) där Minus och Karin framför en liten teaterpjäs till faderns ära, eller i *Fängelse* (1948/49) där författaren Tomas kör en slapstickstump i en plåtprojektor på en vind, en stump som åskådaren får se på duken. Dessa spel i spelet är dock inte bara trevliga avbrott, de leder vidare och syftar på något konkret. I *Såsom i en spegel* är teaterpjäsen en anklagelse mot fadern som registrerar Karins sönderfall för att kunna använda det i sin bok och filmsnutten i *Fängelse* skildrar människan skrämmd mellan döden, samhället och djävulen. Detta spel i spelet ger alltså en kommentar men även en frist i själva berättandet.

På film skriver Bergman (med ett par undantag) sina egna manus. Han har därmed friheten att lägga in vad han vill i dem. På teatern arbetar han oftast med andras texter och i ett medium där det är svårt att klippa in fullkomligt annorlunda avsnitt. Därför tar spelet i spelet sig annorlunda uttryck på teatern än på film. Till exempel som spelöppningar, osynliga betraktare, masker och avklädning. Radion befinner sig här på samma nivå som teatern eftersom Bergman även här arbetar med andras manus. Rena spel i spelet-inslag blir svåra att gestalta eftersom de är så beroende av att spelet tydliggörs genom att skådespelarna på scenen också gestaltar åskådare. Därmed blir de identifikationspunkter för åskådaren och underlättar hennes

passage in i skådespelet. Att skapa detta i radioteatern är nästintill omöjligt eftersom en tyst karaktär inte kan existera länge på åskådarens inre scen.

I sin sista uppsättning, *Pelikanen* (2002), har dock Bergman skapat ett fullkomligt spel i spelet, en teaterpjäs i teaterpjäsen. Detta gör han genom att använda Strindbergs *Dödens ö* som prolog och epilog till *Pelikanen*. Hela skådespelet inleds med att en död man (Erland Josephson) möter sin lärare (Anita Björk). Hon tar med honom till teatern där han ska få se sin egen historia spelas upp. Som publik hör vi plötsligt ett stim av röster, stolar som gnisslar, harklingar och fötter som trampar: en publik som tar plats i teatersalongen. Över detta hör vi den döde och lärarens röster. Någon slår flera gånger i golvet, publiken tystnar och man hör skådespelarna börja röra sig på scenen långt bort. Den döde säger:

Vad är detta för en pjäs? Jag har bestämt sett den förut. Och personerna, jag känner igen personerna. Och dekorationen. Det är ju vår matsal. Och Elise kommer där borta. Vad är det jag ska se?

Läraren: Var lugn. Du är ju på *teater*. Och detta är bara ett skådespel.

Så slås plötsligt första tonen i Chopins Impromptu op. 66 an. Musiken är lika nära oss som den döde och läraren. Den röst som följer är också lika nära, men den tillhör nu en av karaktärerna i *Pelikanen*. Vi har alltså rest utifrån salongen in i nästa skådespel, in i *Pelikanen*. När den är slut hörs plötsligt applåder och åhöraren rycks ett steg ur illusionen och påminns om att hon ju var där tillsammans med den döde mannen. Uppsättningen slutar med ytterligare ett par repliker ur *Dödens ö* och en ordväxling mellan den döde och läraren. Här skapar alltså Bergman en riktig teaterföreställning inne i teaterföreställningen, komplett med publik och applåder. En föreställning som egentligen bara finns inne i åhörarens eget huvud. Om *Pelikanen* har Bergman själv sagt:

Det är ett tilltag egentligen det här som jag har gjort, det här med att göra en prolog och en epilog av den här *Toten Insel*, och sedan så lägga *Pelikanen* mitt i. Det är på många sätt ett tilltag och jag tycker att det är väldigt roligt. Och den döde får se, han får titta. Erland fick titta på sitt liv då och sitt äktenskap.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Foajé – Radioteaterns månadsmagasin, SRP1 2003-02-01



Allting handlar alltså trots allt om seende. Om hur den döde får titta på sitt liv och hur vi som åhörare får titta på honom och tillsammans med honom. Även om bilderna målas upp i vårt eget huvud är tanken i grunden visuell.

## Sammanfattning

Radioteatern har utgjort en stor del av Bergmans skapande under hela hans mer än 60-åriga karriär. Han har sedan tidigt arbetat parallellt med teater, film och radioteater och hans plan var även att avsluta hela sin verksamhet i detta medium. Detta till trots har radioteatern förbisetts i Bergmanforskningen som framför allt koncentrerat sig på Bergmans filmskapande samt, i mindre utsträckning, teatermakaren Bergman. På senaste tiden har det gjorts studier om filmen och teatern i växelverkan och även författaren Ingmar Bergman har undersökts i Maaret Koskinens senaste bok *I begynnelsen var ordet – Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap* (2002). Men om radioteatern är det tyst.

Man talar ofta om att Bergman har två sidor: filmregissören och teatermakaren. Jag skulle vilja lägga till en tredje, helt fristående, sida: radioteaterregissören<sup>48</sup>. Bergmans radioteaterarbete har nämligen utgjort ett alldeles eget skapande med egna regler, förutsättningar och möjligheter. Den täcks inte in av film- eller teaterforskningen, utan står på egna ben. Om detta vittnar bland annat det faktum att Bergman i radio arbetar med helt andra dramer och dramatiker än han gör på teaterscenen. Det som lämpar sig för det ena mediet lämpar sig kanske inte alls för det andra och när han arbetar med dramer av t.ex. Strindberg närmar han sig dem på olika sätt beroende på var han ska sätta upp dem. Han utgår alltid från mediets förutsättningar. Bergman arbetar i allt han gör mot samma mål, eller med samma estetiska ideal, men finner olika sätt att nå målet på. Han utnyttjar mediets egenart och säger själv att man inte ska jämföra hur man arbetar i de olika medierna, de har alla sina olika krav och möjligheter.<sup>49</sup>

Jag har tidigare intresserat mig för Bergmans estetik och framför allt hans användande av teater i teatern, det vill säga hur han visar upp och utnyttjar teaterns verkningsmedel för att upphäva gränsen mellan scen och salong. Detta ämne har behandlats utförligt både när det gäller film och teater och jag ville nu undersöka hur denna estetik återkommer i radioteatern. Jag ville studera om och i så fall hur det Bergmanska visar sig i hans uppsättningar för radioteatern.

---

<sup>48</sup> Till detta skulle jag också vilja lägga TV-teaterregissören, men det får bli en senare uppgift.

<sup>49</sup> Telefonsamtal med Ingmar Bergman 2004-04-30

Själva grundtanken hos Bergman: att upphäva gränsen mellan scen och salong och låta åskådarna uppleva skådespelarens magi så nära som möjligt, är densamma i alla de olika medier Bergman arbetar i. Denna grundtanke syns i de olika grepp och teman han återkommer till. Dessa teman återkommer även i de olika medierna, men de förändras beroende på vilka förutsättningar som finns. Vissa grepp håller sig dock relativt oförändrade. Den avskalade estetiken som på teatern ger föreställningar utan onödig scenografi och stora scenbilder har i radioteatern sin motsvarighet i Bergmans sparsmakade användning av ljudeffekter eller ljudkulisser. På samma sätt använder han utdragna spelöppningar både på radioteatern, scenen och filmen. Han tar i alla medier publiken vid handen, leder henne in i spelet och regisserar hennes seende. Rena spel-i-speletsekvenser återkommer, precis som i scenteatern, inte lika ofta som i Bergmans filmer eftersom han på teatern arbetar med andras manus. De förekommer dock, bland annat i *Det gamla spelet om Envar* och *Pelikanen*.

Andra grepp förändras mer i sitt möte med radioteatermediet. Bergmans användande av närbilder, som kan sägas underlätta identifikationen mellan åhöraren och skådespelaren, är ett tekniskt grepp i film och scenteater: karaktärer hamnar rent visuellt i närbild. I radioteatern blir det ett tematiskt grepp eftersom radion är ett medium som redan visar allt mer eller mindre i närbild. Närbilden blir i stället en resa i karaktärens huvud och återfinns kanske främst i pjäsen som sådan. På samma vis blir mask- och demaskeringstemat ett mer tematiskt sådant i radioteatern; den fysiska demaskeringen är svår att åskådliggöra utan att arbeta visuellt.

Jag har inte haft som ambition att med denna uppsats uttömma ämnet Ingmar Bergman och radioteatern utan tvärtom att öppna upp för vidare forskning. Jag vill ge en introduktion till ämnet, en historisk överblick som placerar in Bergmans förbisedda radioteaterverksamhet i ett större sammanhang.

Bergmans teatrala estetik är ett ämne som kan tyckas outtömligt. Hans blick (eller öra) för teater och hur man bäst når publiken är magisk, liksom hans livslånga fascination för konstformen. Genom att använda alla teaterns verkningsmedel på de mest effektiva sätt söker Bergman nå teaterns kärna: kontakten mellan scen och salong som gör publiken medskapande med skådespelarna. Där det enda som är viktigt är teaterns grundelement: skådespelare, text och publik. I radioteatern, där scenen och salongen redan är samma rum, där det subjektiva och objektiva blandas ihop och där åhöraren skapar alla bilder själv, har han alla förutsättningar för att

lyckas. Kanske är det detta som lockat Ingmar Bergman till radiomediet under nästan 60 år och som får honom att säga ”Jag har alltid älskat radioteatern”.

## Källor

### Tryckt material

#### Böcker

- Crisell, Andrew: *Understanding Radio*, Routledge, London 1994
- Crook, Tim: *Radio Drama, Theory and practice*, Routledge, London 1999
- Falkheimer, Jesper: *Medier och kommunikation – en introduktion*, Studentlitteratur, Lund 2001
- Fiske, John: *Kommunikationsteorier – en introduktion*, Wahlström&Widstrand, Stockholm 2001
- Florin, Magnus: ”Brott och brott och Påsk, Ingmar Bergman regisserar Strindberg för Radioteatern”, i *Strindbergiana, sjuttonde samlingsen*, Egil Törnkvist (red), Atlantis, Stockholm 2002
- Fridén, Ann: ”Bergman dramaturgo e regista teatrale negli anni Quaranta” i *Il giovane Bergman 1944-1951*, Francesco Bono (red), Officina Edizioni, Rom 1992
- Hallingberg, Gunnar: *Stockholm – Motala*, Atlantis, Stockholm 1999
- Hallingberg, Gunnar: *Tidens tusende tungor*, Atlantis, Stockholm 2000
- Hallingberg, Gunnar: *Radiodramat. Svensk hörspelsdiktning – bakgrund, utveckling och formvärld*, Sveriges Radios förlag, Stockholm 1967
- Hallingberg, Gunnar: *Radioteater i 40 år*, Sveriges Radio, Stockholm 1965
- Hallingberg, Gunnar: *Radio- och TV-dramatik*, CWK Gleerup Bokförlag, Lund 1973
- Höjjer, Birgitta och Lilian Nowak (red): *I publikens intresse*, R&S, Stockholm 1990
- Koskinen, Maaret: ”Att sätta-i-scen” i *Ingmar Bergman. Film och teater i växelverkan*, Margareta Wirmark (red), Carlssons, Stockholm 1996
- Koskinen, Maaret: *Ingmar Bergman: ”Allting föreställer, ingenting är”. Filmen och teatern – en tvärestetisk studie*, Nya Doxa, Nora 2001
- Koskinen, Maaret: *I begynnelsen var ordet – Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, W&W, Stockholm 2002
- Marker, Frederick J och Lise Lone Marker, *Ingmar Bergman: A Life in the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1992
- Sjögren, Henrik, *Ingmar Bergman på teatern*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1968

- Sjögren, Henrik, "Ingmar Bergmans teater – rörelser i rummet", i *Perspektiv på teater*, red Ulf Gran och Ulla-Britta Lagerroth, Rabén & Sjögren, Stockholm 1971
- Sjögren, Henrik: *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938-2002*, Carlssons, Stockholm 2002
- Törnqvist, Egil: *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995
- Törnqvist, Egil: "'I min fantasi!' Subjektivt gestaltande hos Ingmar Bergman" i *Ingmar Bergman. Film och teater i växelverkan*, Margareta Wirmark (red), Carlssons, Stockholm 1996
- Zern, Leif: "Från avstånd till närhet" i *Ingmar Bergman. Film och teater i växelverkan*, Margareta Wirmark (red), Carlssons, Stockholm 1996

### Tidningar och tidskrifter

- Anderberg, Sofia: "Rör inte till min historia", *Göteborgs posten*, 1984-09-04
- Ekselius, Eva: "Det exklusiva är livsviktigt", *Dagens Nyheter*, 1988-02-07
- Lindh-Garreau, Maria: "Bergman tar väl vara på ljuden", *Dagens Nyheter*, 2001-10-22
- Ring, Lars: "Detaljer fogas till en solkig helhet", *Svenska Dagbladet*, 1999-09-04
- Schwartz, Nils: "Korsreferenser på Dödens ö", *Expressen-Kvällsposten*, 2003-02-08
- Stenström, Margareta: "Drastisk Bergman", *Svenska Dagbladet*, 1990-01-15
- Stenström, Urban: *Svenska Dagbladet*, 1952-04-14
- Ståhlberg, Carin: "Boonggg! Radioteater ger...", *Dagens Nyheter*, 2004-01-15
- Vinterhed, Kerstin: "Radioteater: 'Oväder' har inte en död minut. Ingmar Bergmans mästarehand är osynlig och absolut närvarande", *Dagens Nyheter*, 1999-08-29

## Otryckt material

### Uppsatser

Johansson, Sofia: *Bergmans kinesiska askar*, otryckt C-uppsats, teatervetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet 2000.

Randsalu, Linda: *Skådespelare, text och publik i symbios – En studie av teater i teatern i Ingmar Bergmans Spöksonaten och Maria Stuart*, otryckt C-uppsats, litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds Universitet 2002

### Radioteaterföreställningar

Samtliga i Bilaga 1 nämnda radioteateruppsättningar

### Radioprogram

Stefan Johansson, *Ingmar Bergman och radioteatern*, 1990-11-14 SRP1

Foajé – Radioteaterns månadsmagasin, 2003-02-01 SRP1

Intervju: Magnus Florin och Bergman, sänd efter *Pelikanen*, 2002-04-18 SRP1

### Övrigt

Telefonsamtal med Ingmar Bergman 2004-04-30

## **Bilaga 1**

### **Radioteaterföreställningar i regi av Ingmar Bergman**

Produktionsuppgifter anges för de föreställningar som finns bevarade hos Arkivet för ljud och bild.

#### **1946**

REKVIEM av Björn-Erik Höijer

RABIES eller LINDRAS LIVETS KVAL AV LIVETS JÄMMER av Olle Hedberg

SOMMAR av Björn-Erik Höijer

#### **1947**

HOLLÄNDAREN av August Strindberg

VÅGORNA av Gustav Sandgren

LEKA MED ELDEN av August Strindberg

#### **1948**

LODOLEZZI SJUNGER av Hjalmar Bergman

MODERSKÄRLEK av August Strindberg

#### **1949**

KAMMA NOLL av Ingmar Bergman

#### **1951**

MEDEA av Jean Anouilh

Sänd: 1951-01-12

Medverkande: Gertrud Fridh, Anders Ek, Ulf Johanson, Märta Arbin, Birger Malmsten, Gösta Prüzelius



SOMMAR av Björn-Erik Höjjer

Sänd: 1951-08-16

Medverkande: Tora Teje, Sven Milliander, Anders Ek, Kerstin Rabe,  
Musik och dir: Erland von Koch, sopran: Maria Ribbing

VÄRMLÄNNINGARNA av F A Dahlgren

Sänd: 1951-12-25

Medverkande: Torsten Hillberg, Sif Ruud, Sven Lindberg, Ulf Johansson,  
Meta Velander, Carl Ström, Märta Arbin, Eva Dahlbäck, Björn  
Berglund, Gösta Gustafson, Yvonne Lombard, Lars Egge, Erik  
Rosén, Anders Andelius, Gunnar Olsson

## 1952

NATTENS SKULDBÖRDA av Alberto Perrini

BROTT OCH BROTT av August Strindberg

Sänd: 1952-01-22

Medverkande: Anders Ek, Doris Svedlund, Ulf Johanson, Gertrud Fridh

BLODSBRÖLLOP av Frederico Garcia Lorca

PÅSK av August Strindberg

Sänd: 1952-04-13

Medverkande: Tora Teje, Anders Ek, Maj-Britt Nilsson, Barbro Hiort af  
Ornäs, Birger Malmsten, Gunnar Olsson

EN VILDFÅGEL av Jean Anouilh

## 1953

EN LUSTELD av Alfred de Musset

Sänd: 1953-04-16

Medverkande: Gunnar Björnstrand, Maj-Britt Nilsson, Inga Tidblad, Sten  
Hedlund

HOLLÄNDARN av August Strindberg

Sänd: 1953-10-08

Medverkande: Uno Henning, Tora Teje, Eva Dahlbeck, Ulf Palme, Märta  
Arbin, Gösta Gustafson, Axel Högel

## 1954

TRÄMÅLNING av Ingmar Bergman

ETT BORD AV APEL av Herman Melville

## 1955

BOLLEN av Carlo Fruttero

Sänd: 1955-05-21

Medverkande: Gunnar Björnstrand, Åke Fridell, Jullan Kindahl, Nils Nygren,  
Rune Turesson

MUNKEN GÅR PÅ ÄNGEN av Carl Gandrup

Sänd: 1955-09-29

Medverkande: Ulf Palme, Birgitta Valberg, Bengt Ekerot, Marghareta Krook,  
Gösta Prüzelius

## 1956

FARMOR OCH VÅR HERRE av Hjalmar Bergman

Sänd: 1956-01-01

Medverkande: Tora Teje, Henrik Schildt, Renée Björling, Håkan Westergren,  
Sif Ruud, Gunnar Björnstrand

VOX HUMANA av Jean Cocteau

Sänd: 1956-02-16

Medverkande: Märta Ekström

DET GAMLA SPELET OM ENVAR av Hugo von Hofmannstahl

Sänd: 1956-04-01

Medverkande: Oscar Ljung, Anders Frithiof, Sture Ericson, Max von Sydow,  
Åke Fridell, Rune Turesson, Yngwe Nordwall, Harriet  
Hedenmo, Naima Wifstrand, Eva Stiberg, Nils Eklund, Toivo  
Pawlo, Berit Gustafsson, Gunnel Lindblom, Bengt-Erik  
Bengtsson  
Musik: Ingvar Wieslander

TUNNELN av Pär Lagerkvist

Sänd: 1956-05-23

Medverkande: Åke Fridell, Toivo Pawlo

PORTRÄTT AV EN MADONNA av Tennessee Williams

År: 1956-12-02

Medverkande: Inga Tidblad, John Elfström, Björn Gustafson, Henrik Schildt,  
Olga Appellöf, Helge Hagerman

## 1957

FÅNGEN av Bridget Boland

Sänd: 1957-04-19

Medverkande: Uno Henning, Gunnar Björnstrand, Gunnar Olsson

FALSKSPELARE av Nikolaj Gogol

Sänd: 1957-11-16

Medverkande: Nils Eklund, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Axel Düberg, Åke Fridell, Rune Turesson, Bengt-Åke Bengtsson, Toivo Pawlo, Yngve Nordwall

## 1958

SAGAN av Hjalmar Bergman

Sänd: 1958-09-18

Medverkande: Bibi Andersson, Folke Sundquist, Ingrid Thulin, Max von Sydow, Oscar Ljung, Dagny Lind, Toivo Pawlo

DEN SOM INTET HAR av Bengt Anderberg

## 1960

FÖRSTA VARNINGEN av August Strindberg

Sänd: 1960-08-11

Medverkande: Gunnar Björnstrand, Eva Dahlbeck, Mona Malm, Birgitta Valberg.

## 1961

LEKA MED ELDEN av August Strindberg

Sänd: 1961-01-22

Medverkande: Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Ulf Palme, Eva Dahlbeck, Max von Sydow, Bibi Andersson

## 1966

RANNSAKNINGEN av Peter Weiss

Sänd: 1966-09-13

Medverkande: Hans Strååt, Gösta Prüzelius, Olle Hildning, Erland Josephson, Sigge Fürst, Alf Östlund, Ragnar Arvedson, Hans Sundberg, Olle Ek, Ulf Johansson, Helge Hagerman, Bengt Eklund, Per-Olof Ekvall, Birger Malmsten, Per Myrberg, Holger Löwenadler, Kotti Chave, Henrik Schildt, Rudolf Wendblad, Axel Düberg, Gösta Krantz, Ingvar Kjellson, Georg Årlin, Olof Widgren, Anita Björk, Barbro Larsson, Tord Stål, Anders Ek, Jan-Olof Strandberg, Ragnar Falck

## 1984

EN HÖRSÄGEN av Erland Josephson

Sänd: 1984-09-02

Medverkande: Erland Josephson, Jane Friedmann, Peter Stormare, Jan-Olof Strandberg

## 1990

EN SJÄLSLIG ANGELÄGENHET av Ingmar Bergman

Sänd: 1990-01-14

Medverkande: Jane Friedmann, Aino Taube

## 1999

OVÄDER av August Strindberg

Sänd: 1999-08-29

Medverkande: Erland Josephson, Ingvar Kjellson, Hans Alfredson, Maria Bonnevie, Ewa Fröling, Nadja Weiss, Benny Haag, Tord Peterson, Magnus Ehrner, Max Winerdahl, Gertrud Mariano  
Musik: Käbi Laretei

## 2001

JOHN GABRIEL BORKMAN av Henrik Ibsen

Sänd: 2001-10-20

Medverkande: Erland Josephson, Gunnel Lindblom, Jonas Malmsjö, Anita Björk, Jane Friedmann, Jan-Olof Strandberg, Maria Bonnevie, Margreth Weivers

## 2003

PELIKANEN med DÖDENS Ö som prolog av August Strindberg

Sänd: 2003-02-08

Medverkande: Erland Josephson, Anita Björk, Ewa Fröling, Jonas Malmsjö, Maria Bonnevie, Gunnel Lindblom, Jakob Eriksson

## Bilaga 2

### Ingmar Bergmans teateruppsättningar, filmer och radioteateruppsättningar 1946-2003

UPPSÄTTNINGAR	FILMER (inspelade)	RADIO
<b>1946</b> Rekviem, Björn-Erik Höijer Rakel och bigrafvaktmästaren, Ingmar Bergman Caligula, Albert Camus	Det regnar på vår kärlek	Rekviem, Björn-Erik Höijer Rabies eller Lindras livets kval av livets jämmer, Olle Hedberg Sommar, Björn-Erik Höijer
<b>1947</b> Dagen slutar tidigt, Ingmar Bergman Magi, G. K. Chesterton Mig till skräck, Ingmar Bergman	Skepp till Indialand Musik i mörker	Holländaren, August Strindberg Vågorna, Gustav Sandgren Leka med elden, August Strindberg
<b>1948</b> Dans på bryggan, Björn-Erik Höijer Macbeth, William Shakespeare Tjuvarnas bal, Jean Anouilh	Hamnstad Fängelse (h48/v49)	Lodolezzi sjunger, Hjalmar Bergman Moderskärlek, August Strindberg
<b>1949</b> En vildfågel, Jean Anouilh Spårvagn till lustgården, Tennessee Williams	Till glädje	Kamma noll, Ingmar Bergman
<b>1950</b> Guds ord på landet, Ramón de Valle-Inclán Tolvskillingsoperan, Bertolt Brecht En skugga, Hjalmar Bergman/ Medea, Jean Anouilh	Sånt händer inte här Sommarlek	
<b>1951</b> Det lyser i kåken, Björn-Erik Höijer Den tatuerade rosen, Tennessee Williams	Reklamfilmer "Bris"	Medea, Jean Anouilh Sommar, Björn-Erik Höijer Värmlänningarna, F. A. Dahlgren (Vox humana, Jean Cocteau (sänd 1956))
<b>1952</b> Mordet i Barjärna, Ingmar Bergman Kronbruden, August Strindberg	Kvinnors väntan Sommaren med Monika	Nattens skuldbörda, Alberto Perrini Brott och brott, August Strindberg Blodsbröllop, Federico Garcia Lorca Påsk, August Strindberg En vildfågel, Jean Anouilh
<b>1953</b> Sex roller söka en författare, Luigi Pirandello Slottet, Franz Kafka/Max Brod	Gycklarnas afton En lektion i kärlek	En lusteld eller Unga präser predika bäst/En nyck, Alfred de Musset Holländaren, August Strindberg

UPPSÄTTNINGAR	FILMER (inspelade)	RADIO
<b>1954</b> Spöksonaten, August Strindberg Glada änkan, Franz Lehár	Kvinnodröm	Trämålning. En moralitet, Ingmar Bergman Ett bord av apel, Herman Melville
<b>1955</b> Don Juan, Molière Tehuset Augustimånen, John Patrick Trämålning, Ingmar Bergman Lea och Rakel, Vilhelm Moberg	Sommarnattens leende	Bollen, Carlo Fruttero Munken går på ängen, Carl Gandrup
<b>1956</b> Bruden utan hemgift, A.N. Ostrovskij Katt på hett plåttak, Tennessee Williams Erik XVI, August Strindberg	Det sjunde inseglet	Farmor och vår herre, Hjalmar Bergman (Vox humana, Jean Cocteau (inspelad 1951)) Det gamla spelet om Envar, Hugo von Hofmannstahl Tunneln, Pär Lagerkvist Porträtt av en madonna, Tennessee Williams
<b>1957</b> Peer Gynt, Henrik Ibsen Misantropen, Molière	Smultronstället Nära livet	Fången, Bridget Boland Falskspelare, Nikolaj Gogol
<b>1958</b> Sagan, Hjalmar Bergman Ur-Faust, Goethe Värmlänningarna, F.A. Dahlgren	Ansiktet	Sagan, Hjalmar Bergman Den som intet har, Bengt Anderberg
<b>1959</b>	Jungfrukällan Djävulens öga (H59/V60)	
<b>1960</b>	Såsom i en spegel (60/61)	Första varningen, August Strindberg
<b>1961</b> Måsen, Anton Tjechov Rucklarens väg, Igor Stravinskij	Nattvardsgästerna (61/62)	Leka med elden, August Strindberg
<b>1962</b>	Tystnaden (62/63)	
<b>1963</b> Ett drömspel (TV) Vem är rädd för Virginia Woolf, Edward Albee Sagan, Hjalmar Bergman	För att inte tala om alla dessa kvinnor (63/64)	
<b>1964</b> Tre knivar från Wei, Harry Martinson Hedda Gabler, Henrik Ibsen		

UPPSÄTTNINGAR	FILMER (inspelade)	RADIO
1965 Don Juan, Molière För Alice, Edward Albee	Persona (65/66)	
1966 Rannsakingen, Peter Weiss Hustruskolan, Molière	Vargtimmen (66/67)	Rannsakingen, Peter Weiss
1967 Sex personer söker en författare, Luigi Pirandello	Skammen (67/68)	
1968	Riten (67-69) En passion (68/69)	
1969 Woyzeck, Georg Büchner	Fårödokument	
1970 Drömspelet, August Strindberg Hedda Gabler, Henrik Ibsen	Beröringen	
1971 Show, Lars Forssell	Viskningar och rop (71/72)	
1972 Vildanden, Henrik Ibsen	Scener ur ett äktenskap	
1973 Spöksonaten, August Strindberg Misantropen, Molière		
1974 Till Damaskus, August Strindberg	Trollflöjten	
1975 Trettondagsafton, Shakespeare	Ansikte mot ansikte	
1976	Ormens ägg	
1977 Ein Traumspiel, August Strindberg (Tyskland)	Höstsonaten	
1978 Drei Schwestern, Anton Tjechov	Fårödokument	
1979 Tartuffe, Molière Hedda Gabler, Henrik Ibsen	Ur marionetternas liv (79/60)	
1980 Yvonne, Prinzessin von Burgund, Witold Gombrowicz		
1981 Nora-Julie-Szenen einer Ehe, Ibsen och Strindberg	Fanny och Alexander (81/82)	

**UPPSÄTTNINGAR****FILMER (inspelade)****RADIO****1982**

**1983** Dom Juan, Molière  
Hustruskolan, Molière (TV efter A. Sjöbergs iscensättning) Efter repetitionen (83/84)

**1984** Kung Lear, Shakespeare (DT vidare)  
Aus dem Leben der Regenwürmer, Per Olov Enquist

En hörsägen, Erland Josephson

**1985** John Gabriel Borkman, Henrik Ibsen  
Fröken Julie, August Strindberg

**1986** Ett drömspel, August Strindberg  
Hamlet, Shakespeare

**1987**

**1988** Lång dags färd mot natt, Eugene O'Neill

**1989** Markisinnan de Sade, Yukio Mishima  
Ett dockhem, Henrik Ibsen

**1990**

En själslig angelägenhet, Ingmar Bergman

**1991** Peer Gynt, Henrik Ibsen  
Backanterna, Euripides/Börtz

**1992**

**1993** Rummet och tiden, Botho Strauss

**1994** Goldbergvariationer, George Tabori  
Vintersagan, Shakespeare

**1995** Misantropen, Molière  
Yvonne, prinsessa av Burgund, Witold Gombrowicz

**1996** Euripides, Backanterna



## UPPSÄTTNINGAR

1997

1998 Bildmakarna, Per Olov Enquist

1999

2000 Spöksonaten, August Strindberg  
Maria Stuart, Schiller

2001

2002 Gengångare, Henrik Ibsen

2003

## FILMER (inspelade)

Larmar och gör sig till (TV-spel)

Sarabande (TV)

## RADIO

Oväder, August Strindberg

John Gabriel Borkman, Henrik Ibsen

Pelikanen med Dödens ö som prolog, August Strindberg