

Tadeusz Szczepański

Bergman i radio

W dwóch arcydziełach Ingmara Bergmana z lat sześćdziesiątych – w *Milczeniu* i w *Personie* – słysząc radio. W *Milczeniu* jest to krótka chwila, kiedy z radioodbiornika w pokoju hotelowym dobiega fragment *Wariacji Goldbergowskich* Johanna Sebastian Bacha, wnosząc zbawienny, scalający ton zjawiskowej harmonii w inferno nienawiści, które rozdziela obie skłócone ze sobą siostry. W *Personie* natomiast pielęgniarka Alma, opiekująca się w klinice psychiatrycznej aktorką Elisabeth Vogler, włącza radio, które nadaje jakieś słuchowisko. Słyszemy zaledwie kilka zdań z ust zrozpaczonej kobiety, która błaga mężczyznę o przebaczenie, na co pacjentka najpierw reaguje śmiechem, a potem poirytowana, gwałtownym ruchem wyłącza radio. Te dwie krótkie sceny akcentują ambiwalentną obecność dwóch akustycznych żywiołów, do których Bergman przywiązywał ogromną wagę: muzyki i mówionego słowa. O ile jednak muzyka klasyczna stanowiła dlań najszlachetniejszą esencję sztuki, najwyższy wyraz ludzkiego ducha i artystycznej prawdy, o tyle słowo było dlań głównym instrumentem kłamstwa i fałszu, a jego podstawową domeną był dla reżysera teatr.

Fascynował go jeszcze trzeci żywioł i związane z nim napięcie w międzyludzkich relacjach, które badał w swoich filmach, a mianowicie milczenie, odgrywające w obu przywołanych tutaj utworach fundamentalną rolę. A zatem nic dziwnego, że w jego życiu i twórczości bardzo duże znaczenie miało radio, w którym najwyżej cenił teatr radiowy, w nim bowiem te trzy elementy pełnią konstytutywne funkcje dramaturgiczne i estetyczne. Bergman powszechnie znany jako twórca filmowy, także teatralny i telewizyjny (ale głównie w Skandyna-

wii), był również reżyserem radiowym. Napisał dwa, a zrealizował trzydzieści dziewięć słuchowisk radiowych; jego dramaty były też inscenizowane w radiu przez innych reżyserów.

Ten rozdział jego twórczości artystycznej jest prawie całkowicie nieznany. Nawet szwedzcy bergmaniści, którzy mają najłatwiejszy dostęp do źródeł, zdają się go ignorować¹. Dość powiedzieć, że w wydanej wiosną ubiegłego roku w Szwecji, sześćsetstronicowej, opartej w dużej mierze na nieznanych do tej pory źródłach biografii pt. *Lusten och dämonerna. Boken om Bergman (Pragnienie i demony. Książka o Bergmanie, Stockholm 2008)* pióra Mikaela Timma, który skrupulatnie omawia wszystkie filmy, przedstawienia teatralne i operowe, seriale telewizyjne i dramaturgię, słuchowiska pominięte są głuchym milczeniem, jeśli nie liczyć fotografii reżysera z aktorami w studio radiowym z następującym podpisem: „W latach pięćdziesiątych Bergman dużo pracował w teatrze radiowym: »Kocham to medium. Przypomina muzykę kameralną z głosami aktorów«”.

Jedynie Szwedzkie Radio (program I i SR Minnen) kulturuje pamięć o radiowym Bergmanie, ponieważ na internetowym portalu tej instytucji w rubryce *Bergmaniana* można znaleźć prawie kompletny spis² jego słuchowisk radiowych, z których piętnaście zaginęło, ale te ocalałe przy różnych okazjach bywają retransmitowane (jak np. *Wielkanoc* Augusta Strindberga z 1952 roku, najczęściej wznawiana pozycja w świątecznym repertuarze). Warto też pamiętać, że jego ostatnim – obok telewizyjnego filmu *Sarabanda* – dokonaniem ar-

¹ Jedynym chwalebny wyjątkiem – jak do tej pory – jest tutaj Egil Törnqvist, który dwóch książkach – *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995 i *Bergman's Muses. Aesthetic Versatility In Film, Theatre, Television and Radio*, Mc Farland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina and London 2003 – poświęca osobne rozdziały słuchowiskom Bergmana, opartym zwłaszcza na sztukach Strindberga. Na uwagę zasługuje również tekst Magnusa Florina *Ingmar Bergman regisserar Strindberg för Radioteatern*, opublikowany na stronie internetowej Szwedzkiego Radia (www.sr.se).

² www.sr.se (brak *Pierwszego ostrzeżenia* Strindberga); pełną listę realizacji radiowych Bergmana wraz z ich obsadą i głosami krytyki zamieszcza również Birgitta Steene w swoim monumentalnym opracowaniu *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005 (z tego też źródła będę czerpał większość cytatów z radiowych recenzji słuchowisk Bergmana); można ją też znaleźć w Internecie (www.ingmarbergman.se).

tystycznym był wystawiony w radiu w 2003 roku *Pelikan*. W następnym roku zamierzał zrealizować radiowego *Rosmersholma* Ibsena, do którego opracował scenariusz, ale zamysł ten musiał porzucić ze względu na pogarszający się stan zdrowia, zostawiając jego realizację Gunnel Lindblom.

1.

Ingmar Bergman nie byłby sobą, gdyby fascynacji radiem nie wywiódł z wczesnego dzieciństwa. W wywiadzie radiowym (!), jaki w styczniu 2003 roku przeprowadził z nim Magnus Florin, reżyser opowiadał o swoim pierwszym kontakcie z radiem. W wieku dziewięciu lub dziesięciu lat dostał w prezencie radio z detektorem kryształkowym. W tamtej epoce młoda, powstała w 1922 roku, radiofonia szwedzka nadawała od 1925 roku wiele słuchowisk radiowych. Mały Ingmar, który był obdarzony słuchową nadwrażliwością (choć później nabawił się defektu prawego ucha w czasie służby wojskowej w artylerii) – o czym świadczą chociażby tytuły jego późniejszych filmów: *Muzyka w ciemnościach*, *Milczenie*, *Szepty i krzyki* czy *Sonata jesienna* – wieczorami namiętnie słuchał radia, pogrążając się w fascynującym go świecie dźwięków. Radio – obok dziecięcego teatrzyku i latarni czarnoksiężskiej – stało się kolejnym magicznym rekwizytem jego dzieciństwa. Zapamiętał z tego okresu dwa „kolosalne przeżycia”: radiową adaptację *Tragedii amerykańskiej* Theodore’a Dreisera i słuchowisko na podstawie *Do Damaszku* Augusta Strindberga. Z *Tragedii amerykańskiej* głęboko zapadł mu w pamięć ostry, przeszywający dźwięk, jaki towarzyszył monologowi wewnętrznemu bohatera, zamierzającego zamordować dziewczynę, która zaszła z nim w niepożądaną ciążę. Natomiast *Do Damaszku* wywarło na nim niezapomniane wrażenie czysto

emocjonalne dzięki swojej atmosferze, tajemniczym głosom i dźwiękom, które chłonał bez zrozumienia samego dramatu.

Jednakże pierwszy profesjonalny kontakt z radiem młodego reżysera sztokholmskich teatrów amatorskich był zniechęcający. W 1942 roku zaproponował redakcji teatralnej szwedzkiego radia adaptację baśni Andersena *Towarzysz podróży*, którą odrzucono. W 1946 roku podobny los spotkał jego własne sztuki *Rakel och biografvaktmästaren* (*Rakel i bileter kinowy*), *Jack hos skådespelarna* (*Kuba u aktorów*), a rok później *Mig till skräck* (*Ku mojemu przerażeniu*). Ten ostatni dramat kierownik literacki teatru radiowego, Gunnar Ollén, znakomity znawca twórczości Strindberga, odesłał z taką oto oceną: „Niestety, Ingmar, z pewnością nigdy nie zostaniesz prawdziwym poetą, ale nie poddawaj się! Serdeczne pozdrowienia”.³

Te upokarzające porażki nie przeszkodziły mu jednak w radiowym debiucie reżyserskim, ponieważ w radiu – podobnie jak w kinematografii, gdzie początkowo również nie pozwolono mu realizować własnych scenariuszy – doceniano jego talent i umiejętności realizacyjne, wprost przeciwnie do zdolności dramaturgicznych. Jego dramaty trafiły w końcu na antenę radiową, tyle tylko, że powierzano je innym reżyserom: jedyne słuchowisko w twórczości dramaturgicznej Bergmana (napisane od początku z myślą o tym medium) pt. *Staden* (*Miasto*) wyreżyserował w 1951 roku Olof Molander, *Dagen slutar tidigt* (*Dzień kończy się wcześniej*) zrealizował w 1952 roku Bengt Ekerot (pamiętny odtwórca Śmierci w *Siódmej pieczęci*), a *Mig till skräck* (*Ku mojemu przerażeniu*)⁴ wystawił rok później Åke Falck. W tym wczesnym okresie Bergman wyreżyserował w 1949 roku jedynie swoją niepublikowaną komedię *Kamma noll* (*Figa z makiem*), którą rok wcześniej zainscenizował Lars Levi Læstadius na scenie Te-

³ Ingmar Bergman, *Obrazy*, przełożył Tadeusz Szczepański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.

⁴ Dramaty te analizuję w książce *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, 2002, 2007.

atru Miejskiego w Helsingborgu. O radiowej wersji *Figi z makiem* tak pisał Claes Hoogland, protektor reżysera w studenckim okresie jego pierwszych kroków teatralnych: „Sporo czasu zabrała radiu promocja dramaturga Ingmara Bergmana. Wczorajszy debiut winien przekonać, jak dobrze jego repliki pasują do mikrofonu.”⁵ Jednak pełnego zaufania do Bergmana w podwójnej roli – autora i reżysera – nabrano dopiero w 1954 roku, kiedy jego renoma artystyczna uległa pewnej – choć nadal chwiejnej – stabilizacji i mógł on przedstawić w wersji radiowej swój kolejny dramat, a mianowicie *Trämålning* (Malowidło na drewnie)⁶, na podstawie którego napisał później scenariusz *Siódmej pieczęci*.

Wróćmy jednak do jego reżyserskiego debiutu radiowego, który nastąpił w 1946 roku. Podstawą radiowej adaptacji była sztuka Björna-Erika Höijera *Requiem*, którą Bergman wystawił rok wcześniej w Teatrze Miejskim w Helsingborgu.⁷ Reżysera z autorem dramatu spokrewniała moralistyczno-mistyczna tonacja jego twórczości, a także jej sugestywny realizm⁸, ponieważ jeszcze w tym samym roku sięgnął po jego słuchowisko pt. *Sommar* (Lato), którego nową wersję zrealizował pięć lat później.

Niestety, żadne ze słuchowisk zrealizowanych przez Bergmana w drugiej połowie lat czterdziestych nie zachowało się do naszych czasów (oprócz *Figi z makiem!*), mimo iż w 1945 roku, tuż przed jego radiowym debiutem w Szwedzkim Radiu, które nazywało się wówczas Radiotjänst (Służba Ra-

⁵ Hoogl. (Claes Hoogland), *Radioteatern: Kamma noll*, „Stockholms-Tidningen”, 15 juli 1949.

⁶ Ingmar Bergman, *Malowidło na drzewie*, przełożyła Loda Kałuska, „Życie Literackie”, 1960, nr 39.

⁷ Nb tę praktykę opracowywania radiowych wersji swoich inscenizacji teatralnych reżyser potem niekiedy powtarzał, choć czasem bywało na odwrót: najpierw było słuchowisko (1951), a potem spektakl np. *Wermlandzycy* Fredrika Augusta Dahlgrena, wystawiony na pożegnanie Bergmana z Teatrem Miejskim w Malmö w grudniu 1958 roku (podobnie było z *Malowidłem na drewnie*, zanim ostatecznie przekształciło się w *Siódmą pieczęć*).

⁸ „Opowiadania, nowele i dramaty Björna-Erika Hojera pozwalają mi widzieć obrazy i słyszeć rozmawiających ludzi jak na scenie lub filmowym ekranie” (Ingmar Bergman, *Antagligen ett geni*, „Röster i radio”, nr 50, 8-14 december 1946). W cytowanym już wywiadzie radiowym reżyser mówił, że mieszkający w odległym regionie Norrland pisarz praktyczną wiedzę o teatrze czerpał jedynie ze słuchowisk radiowych, co wyraźnie ukształtowało specyficzną akustyczną poetykę jego dramaturgii.

diowa), nastąpił ważny przełom techniczny. Od tej pory słuchowiska radiowe zaczęto nagrywać na taśmę (wcześniej emitowano je metodą *live*), co otworzyło zupełnie nowe perspektywy przed producentami, reżyserami i inżynierami dźwięku: uniezależniło aktorów od terminów teatralnych prób i przedstawień oraz stworzyło możliwość wielokrotnych nagrań pojedynczych replik w dążeniu do perfekcji; poprawiła się także jakość techniczną dźwięku.

Jedyny ślad twórczości radiowej Bergmana można odnaleźć w ówczesnych recenzjach, których było bardzo mało, ponieważ krytyka już wtedy – mimo znacznie większej popularności i wyższych ambicji kulturalnych radia niż obecnie – szlachetną sztukę teatru radiowego traktowała po macoszemu. Niewielu było recenzentów (podpisujących się najczęściej inicjałami), którzy regularnie oceniali słuchowiska, a ich stosunek do młodego, zbuntowanego przeciwko kulturalnemu establishmentowi artysty był – podobnie jak krytyki filmowej – niechętny lub w najlepszym przypadku pobłażliwy. W złośliwościach pod jego adresem celowała zwłaszcza Karin Schultz, recenzentka radiowa głównego, opiniotwórczego dziennika szwedzkiego „Dagens Nyheter”, która po emisji *Lata Höijera* nie zawahała się napisać, że w trakcie słuchowiska dostała mdłości, zgorzonna perwersyjną wymową moralną dramatu, gloryfikującego – w jej przekonaniu – mord matki dokonany na własnym synu⁹. Inny recenzent przyznał się do wyłączenia radia¹⁰. Oboje wzywali do ocenzurowania takiego ekscesu. Byli jednak i tacy, którzy również chwalili – chociaż dość przewrotnie – jak na przykład Arvid Brenner, który uznał, że w słuchowisku pt. *Vågorna* (Fale, 1947) według dramatu Gustava Sandgrena „Ingmar Bergman osiągnął pełen sukces w

⁹ K. S-z (Karin Schulz), *Radiospalten*, „Dagens Nyheter”, 13 december 1946. Autor w wywiadzie nadanym przed emisją słuchowiska bronił tego czynu jako aktu wyzwolenia (zob. Birgitta Steene, op. cit. s.375). Nb w drugiej radiowej wersji tej sztuki (1951) Bergman nieco złagodził jej kontrowersyjną wymowę moralną.

¹⁰ T. N., *Radorapsodi*, „Aftonbladet”, 14 december 1946.

ujarzmieniu właściwego mu rozgorączkowania i nadał sztuce dokładnie tak klarowną i spokojną tonację, jakiej wymagała”¹¹.

Podzielone reakcje krytyki na radiową twórczość Bergmana, Birgitta Steene, wybitna badaczka jego twórczości, tak skomentowała: „Ponieważ ilość recenzentów jego pracy w radiu była stosunkowo mała, można by zignorować ich głosy jako nie dość reprezentatywne. Jednakowoż pisali oni swoje recenzje w czołowych stołecznych gazetach i prawdopodobnie cieszyli się pewnym autorytetem wśród ich czytelników. Za pytaniem o reprezentatywność opinii krytyków kryje się następane: co powodowało rozrzut w krytycznej ocenie twórczości Bergmana? Prawdopodobna odpowiedź jest taka, że w całej swojej twórczej działalności Bergman prowokował swoich odbiorców do emocjonalnej reakcji. Niektórzy krytycy akceptowali to wezwanie, innych to oburzało. Ci, którzy akceptowali, byli skłonni doceniać jego talent artystyczny; natomiast ci, których to oburzało, skłaniali się do odrzucania jego twórczości jako dzieła artysty nadpobudliwego i niepohamowanego.”¹²

2.

Najobfitszy plon radiowy przyniosły Bergmanowi lata pięćdziesiąte, najbardziej produktywna dekada w jego twórczości – zarówno teatralnej, jak i filmowej. To nie tylko wspaniały rozdział pracy w Teatrze Miejskim w Malmö (1952-1958), znaczony wybitnymi inscenizacjami *Don Juana* Moliere, *Ur-Fausta* Goethego, *Sonaty widm* Strindberga czy *Peer Gynta* Ibsena, spektakli, na które zjeżdżali sztokholmscy krytycy, ale także cała seria wybitnych filmów (m.in. *Wieczór kuglarzy*, *Uśmiechy nocy letniej*, *Siódma pieczęć*, *Tam, gdzie*

¹¹ A-d B-r (Arvid Brenner) , *Radiospalten*, „Dagens Nyheter”, 11 september 1947.

¹² Birgitta Steene, op. cit., s. 385.

rosną poziomki i Twarz), które zdobywały nagrody na festiwalach filmowych i przyniosły mu światową sławę. I wydaje się rzeczą wręcz niewiarygodną, że w tym samym tak pracowitym okresie artysta zdołał wyreżyserować również dwadzieścia cztery słuchowiska radiowe!

Okolicznością sprzyjającą wzmożonej ekspansji Bergmana na falach eteru był fakt, że dyрекcję Szwedzkiego Radia w latach 1950-57 sprawował jego dramaturgiczny mentor i przyjaciel Herbert Grevenius, krytyk teatralny, dramatopisarz i scenarzysta, który współpracował przy kilku jego filmach (m.in. *Letnim śnie*) i adaptacjach radiowych (np. *Holendra* Strindberga, 1947). W sezonie 1950/51 Grevenius zainicjował serię słuchowisk pod nazwą *Experimentteatern*, która zawierała jedenaście sztuk, odzwierciedlających nowe tendencje w zakresie dramaturgii radiowej, a także ciekawych zjawisk literackich. W tej inicjatywie nowatorska inwencja warsztatowa Bergmana miała odegrać istotną rolę.

Wprowadzie nową dekadę w jego radiowej twórczości otworzyła – jeśli nie liczyć transpozycji spektakli teatralnych *Opery za trzy grosze* (1950) Brechta i *Medei* (1951) Anouilha – klasyka szwedzkiej tradycji narodowej, czyli wspomniana już śpiewogra *Wermlandczycy* (1951) Dahlgrena, która zebrała bardzo dobre recenzje, ale już następne słuchowisko, *Noc wyrzutów sumienia* (1952), powstało pod auspicjami eksperymentalnych ambicji Greveniusa. Napisał je włoski dramaturg Alberto Perrini, uważany wówczas za odnowiciela tego gatunku. Była to historia zdeprawowanego młodzieńca, który uwiódł dziewczynę i nieumyślnie doprowadził do jej śmierci. Nawiedzany przez swojego sobowtóra, uosabiającego sumienie, obiecuje rozpocząć nowe życie. Moralitetowy ton dramatu zapewne odpowiadał Bergmanowi, ale uwagę zwracała również pierwsza próba subiektywizacji psychologicznego dyskursu w postaci głosowych refleksów i specjalnych efektów

dźwiękowych rodem z filmowych thrillerów. Reżyser będzie kontynuował poszukiwania w tym kierunku nie tylko w sferze filmowych rozwiązań wizualnych, ale także w radiu w zakresie akustycznym.

W nurcie eksperymentalnym sytuowała się również pamiętna adaptacja radiowa monodramu Jeana Cocteau *Vox humana* (*La voix humaine*) – nagrana w 1951 roku, ale emitowana pięć lat później – z Märta Ekström, zmarłą wkrótce potem wybitną, słynącą ze wspaniałego głosu radiową aktorką Dramaten, w roli kobiety, która przed śmiercią prowadzi burzliwą rozmowę pożegnalną przez telefon z byłym kochankiem.

Nowatorska wena Bergmana napotykała jednak na opór krytyki, która niekiedy ośmieszała jego pomysły reżyserskie, składając je na karb jego nieposkromionego temperamentu. Recenzując jedno z słuchowisk, Karin Schultz ironizowała na temat przepastnego krzyku tytułowego bohatera, który „zablokował głośniki, pointując słuchowisko *Munken går på ängen* (*Mnich idzie przez łąkę*, 1955) Carla Gandrupa. Wycie było tak dzikie, przeciągłe i niesamowite, że każdy domyślił się, że sztukę tę musiał reżyserować Ingmar Bergman”¹³. Ta sama krytyczka w recenzji z drugiej wersji *Holendra* (1953) Strindberga tak podsumowała radiowe dokonania reżysera: „Jeżeli jest coś, czego on nie potrafi, to reżyserować radiową dramaturgię. On jest artystą oka”¹⁴.

Czasem krytycy potrafili jednak docenić akustyczną inwencję reżysera, który w radiowym thrillerze psychologicznym pióra włoskiego pisarza Carlo Fruttero *La palla* (*Piłka*) zastosował cały szereg oryginalnych efektów dźwiękowych: „Przedstawienie było godne uwagi. Stłumione nieomal do szeptów, sięgało nader często po chwile milczenia w celu stworzenia sugestywnego nastroju”¹⁵.

¹³ K. S-z (Karin Schultz), *Radio. Ett avgrundsskrik*, „Dagens Nyheter”, 30 september 1955.

¹⁴ Idem, *Radiospalten. Det stora namnet*, „Dagens Nyheter”, 9 oktober 1953.

¹⁵ Tore Borglund, *Radio. Lördagspärla*, „Expressen”, 22 maj, 1955.

Pomijając różne krytyczne opinie i nieporozumienia odbiorcze, które w tym okresie towarzyszyły również karierze filmowej Bergmana, warto przyjrzeć się jego wyborom repertuarowym. Niektóre z nich miały charakter okazjonalny, co nie znaczy przypadkowy, jak np. jednoaktówka *Tunneln* (Tunel, 1956), wystawiona z okazji jubileuszu sześćdziesięciolecia noblisty Pära Lagerkvista. Jego ekspresjonistyczna poetyka była Bergmanowi bardzo bliska, zwłaszcza w tej jednoaktówce, rozgrywającej się pomiędzy dwoma mężczyznami, wcześniejszymi rywalami, którzy spotykają się w symbolicznym tunelu pomiędzy życiem a śmiercią. Z rozmysłem jednak sięgnął po *Une passion* (Namiętność) Alfreda de Musseta, nadaną w postaci słuchowiska pod wyszukanym tytułem *Namiętność albo młodzi pastorowie wygłaszają najlepsze kazania* (1953), ponieważ libertyński główny bohater sztuki, hrabia de Chauvigny, niebawem przekształci się w postać hrabiego Malcolma w filmie *Uśmiechy nocy letniej*.¹⁶ Podobnie było z radiowym opracowaniem moralitetu Hugo von Hoffmanstahla *Det gamla spelet om Envar* (Stara sztuka o Każdym, 1956), który zrealizował w okresie przygotowań do *Siódmej pieczęci*, obsadzając w tytułowej roli Maxa von Sydowa, odtwórcę rycerza Antoniusa Blocka w tym filmie.

Niekiedy trafiał na sztuki, których polityczna wymowa była mu obca: tak było na przykład w przypadku dramatu *The Prisoner* (Wieżień) irlandzkiej dramatopisarki Bridget Boland, opartego na losie przesłuchiwanego i torturowanego przez komunistycznych oprawców węgierskiego kardynała Jozsefa Mindszenty'ego. Wówczas jednak bardziej podkreślał moralistyczne aspekty sztuki aniżeli jej kontekst polityczny.

Ogólnie rzecz biorąc, radiowy repertuar Bergmana był dość eklektyczny, ponieważ Tennessee Williams (*Portret madonny*, 1956) sąsiadował w nim z Gogolem (*Oszuści*, 1957), a Federi-

¹⁶ Birgitta Steene, op. cit. s. 389.

co Garcia Lorca (*Krwawe gody*, 1952) z Hermanem Melville'em (*A Table of Apple Wood* [Stół z drzewa jabłoni], 1960). Przeważała jednak dramaturgia rodzima i skandynawska: Olle Hedberg (*Rabies* [Wścieklizna], 1946), Hjalmar Bergman (*Lodolezzi sjunger* [Lodolezzi śpiewa], 1948, *Farmor och vår Herre* [Babunia i Bóg Ojciec], 1956, *Sagan* [Baśń], 1958), Bengt Anderberg (*Den som intet har* [Ten, który nie ma nic], 1958) oraz wymieniani już Pär Lagerkvist, Björn-Erik Höijer czy Duńczyk Carl Gandrup.

W tym znacym gronie osobne miejsce należy się jednak Augustowi Strindbergowi, którego postać i twórczość Ingmar Bergman otaczał kultem szczególnym.

3.

Rzecz znamienna, że w radiowym repertuarze sztuk Strindberga, wyreżyserowanych przez Bergmana, nie ma dramatów, które przez wiele lat – często w kilku wersjach – inscenizował na różnych scenach szwedzkich teatrów, poczynając od *Podróży Szczęśliwego Piotra* w 1939 roku na amatorskiej scenie Mäster Olofsgården, a kończąc na czwartej wersji *Sonaty widm* na Scenie Malarskiej Dramaten w 2000 roku. Z jednym wyjątkiem, a mianowicie *Pelikana*, którego wystawił dwukrotnie w młodości (1940 i 1945), aby doń powrócić w radiu w 2003 roku pod koniec życia.

„Radiowy Strindberg” Bergmana składa się albo z jednoaktówek (*Zabawa z ogniem*, *Matczyna miłość*, *Pierwsze ostrzeżenie* i *Pelikan*) albo dramatów kilkuaktowych – takich jak *Wielkanoc*, *Zbrodnie i zbrodnie* czy *Burza* – których kameralny charakter z kilkoma łatwo rozpoznawalnymi głosami, a także jednością czasu, miejsca i akcji nadawał się do akustycznej transpozycji na nowe medium. Do pewnych sztuk reżyser powracał: *Holendra* i *Zabawę z ogniem* zrealizował

dwukrotnie (ale ich pierwsze wersje z 1947 roku nie zachowały się), natomiast *Burzę* pierwszy raz wystawił w telewizji w 1960, by do niej powrócić w radiu po blisko czterdziestu latach w 1999.

31 stycznia 1947 odbyła się emitowana na całą Skandynawię radiowa prapremiera dramatycznego fragmentu *Holendra* w reżyserii Ingmara Bergmana, po której Ella Taube napisała: „Wołamy o dramaturgów radiowych – ale czyż nie mamy w Strindbergu jako autorze sztuk kameralnych największego dramatopisarza radiowego naszych czasów? Czy jego dramat kameralny nie jest wręcz zupełnie innym sposobem wprowadzania w świat poezji, kiedy to ta najbardziej kłopotliwa bliskość wizualna znika i pozostają tylko słowa, piękne i rozkwitłe, skondensowane i niesamowite, ale żywe w swoim żywiole, właśnie dlatego, że nie wcielają się w życie w taki sam sposób jak na scenie?”¹⁷ Dodatkową atrakcją słuchowiska był udział w nim w roli Matki wielkiej tragiczki Gerdy Lundequist, zwanej „szwedzką Sarah Bernhardt”, odtwórczyni licznych ról strindbergowskich, przemilczając już wynajętego za trzydzieści pięć koron konia z wozem w celu stworzenia stosownych efektów dźwiękowych. Choć uwaga recenzentów skupiała się na comeback’u Strindberga jako dramaturga radiowego, wspomniano też o umiejętnym przeprowadzeniu przez reżysera gry pomiędzy snem a rzeczywistością. Sam Bergman zapewne nie był zadowolony z tego słuchowiska, skoro sześć lat później zrealizował jego nową wersję, ale tym razem skrytykowano go za wprowadzenie naturalistycznych efektów dźwiękowych w oniryczną atmosferę dramatu.¹⁸

Nie lepiej potraktowano jego pierwszą wersję *Zabawy z ogniem* (1947), ale tym razem zastrzeżenia miały nieco inny, dość paradoksalny charakter. Otóż w tym okresie Bergman – i jako scenarzysta (*Skandal* i *Kobieta bez twarzy*), i jako reżyser

¹⁷ E.T. (Ella Taube), *Radioteatern: Holländern*, ”Stockholms-Tidningen”, 1 februari 1947.

¹⁸ Zob. Birgitta Steene, op. cit., s.389.

filmowy (m.in. *Kryzys i Okręt do Indii*) – już zdążył zdobyć dość ponurą sławę artysty dekadentckiego, hołdującego egzystencjalistycznej filozofii pokolenia tzw. *40-tal* (lat czterdziestych), który nie powinien zabierać się za komedię Strindberga, ponieważ po prostu nie odpowiadała ona jego temperamentowi¹⁹. Przeciwnego zdania był Urban Stenström, zarzucając młodemu reżyserowi, że był zbyt wierny wobec nieco staroświeckiej komedii dziewiętnastowiecznego dramaturga i nie zaufał bardziej swoim twórczym skłonnościom²⁰. Trudno się potem dziwić, że Bergman pozostawał w stanie ciągłej wojny z krytykami. Nie mogli oni jednak wówczas wiedzieć, że kilka miesięcy później, wiosną 1948 roku napisze on, wzorując się na *Zabawie z ogniem*, własną komedię pt. *Figa z makiem* – wystawioną pod koniec roku na scenie Teatru Miejskiego w Helsingborgu w reżyserii Larsa Levi Læstadiusa, a w 1949 zrealizowana przez autora w radiu – w której da upust swojemu dość gorzkiemu poczuciu humoru, zabarwionemu moralitetowym tonem. Kiedy jednak po czternastu latach powrócił w radiu do komedii Strindberga – po sukcesach takich filmów jak *Lekcja miłości* i *Uśmiechy nocy letniej* – tym razem w znakomitej obsadzie znanej z jego kina (Max von Sydow, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand i Eva Dahlbeck) niewiele mu to pomogło: krytycy w dalszym ciągu byli niezadowoleni i ironizowali, że przekształcił oryginał w zabawę z zapalkami czy żarówkami²¹, ponieważ tym razem jego reżyseria była bardziej powściągliwa, w Czechowowskim stylu (w tym samym 1961 roku w Dramaten wystawił niezbyt udaną *Mewę*).

Nieomal bez echa przeszła zaginiona *Matczyna miłość* (1948), emitowana w ramach jednego wieczoru z inną jednoaktówką pt. *Pierwsze ostrzeżenie* w reżyserii Rune Carlstena,

¹⁹ Przynajmniej tak uważała K. S-z (Karin Schulz), *Radiospalten*, „Dagens Nyheter”, 24 november 1947.

²⁰ U. S-m (Urban Stenström), *Radio. August Strindberg*, „Svenska Dagbladet”, 24 november 1947.

²¹ Birgitta Steene, op. cit., s. 400.

klasyka szwedzkiego kina lat dwudziestych, na którym skupiła się uwaga recenzentów, choć jeden z nich o słuchowisku Bergmana tak napisał: „Kiedy *Matczyną miłość* wystawiono ze świetnymi aktorami, jak w tym przypadku, zyskała witalność i intensywność, która skłania do akceptacji nieuchronności jej tragizmu”²².

W 1952 roku, w jubileuszowym roku czterdziestolecia śmierci pisarza, Szwedzkie Radio nadało dwa słuchowiska w reżyserii Bergmana na podstawie dramatów Augusta Strindberga – *Zbrodnie i zbrodnie* oraz *Wielkanoc*. Miały one przełomowy charakter dla radiowej konwencji prezentacji jego dramaturgii, związanej głównie z nazwiskiem czołowego do tej pory scenicznego – ale także radiowego – interpretatora Strindberga, czyli Olofa Molandera. Przede wszystkim trzydziestotrzyletni reżyser odmłodził zespół aktorski, który zazwyczaj w spektaklach teatralnych był starszy. W wywiadzie przed emisją na pytanie, co zwróciło jego szczególną uwagę w sztuce *Zbrodnie i zbrodnie*, odpowiedział, „że jest w niej tyle świeżego powietrza”²³.

Słuchowisko to nadano 22 stycznia, w tradycyjnie obchodzonym w Szwecji *Strindbergsdagen* (Dzień Strindberga). Nowatorska koncepcja Bergmana polegała przede wszystkim na zredukowaniu realistycznego tła różnych miejsc akcji (cmentarz Montparnasse, kawiarnia, restauracja w Lasku Bułońskim czy Ogród Luksemburski) w różnych porach dnia na rzecz nieustannych pasaży od dyskretnie zaznaczonego akustyczną scenerią świata zewnętrznego do subiektywnej rzeczywistości psychicznej głównych bohaterów, pisarza Maurycego (Anders Ek) i jego przyjaciółki Henrietty (Gertrud Fridh).

Nowa estetyka Bergmana przysporzyła kłopotów w odbiorze niektórym recenzentom: „trudno przed wewnętrznym

²² Cyt. za *Ingmar Bergman Archives*, ed. by Paul Duncan and Bengt Vanselius, Taschen, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo, s. 108.

²³ „Röster i Radio” nr 4/1952.

okiem rozwinąć miejsca akcji i nadać postaciom indywidualne rysy” – skarżył się Erik Müller na łamach „Morgon-Tidningen, ale chwalił Bergmana za „wielki pietyzm, z jakim w swojej radiowej wersji traktował tekst Strindberga, można się było cieszyć, iż zarówno Maurycy, jak i Henrietta mówili niekiedy staroświeckim, ale krystalicznie czystym językiem Strindberga”.

Podobną tendencję do odrealnienia świata zewnętrznego i sugerowania przestrzeni psychicznej postaci można było usłyszeć również w radiowej adaptacji „Wielkanocy”. Przed wszystkim Bergman dokonał radykalnych zmian w konstrukcji samej sztuki: skreślił blisko jedną czwartą tekstu, głównie Eleonory (zredukował również rolę gimnazjalisty Beniamina), co sprawiło, że głównym jej bohaterem stał się Elis (Anders Ek) jako postać bardziej skomplikowana, przeżywająca wewnętrzną przemianę.²⁴ Rozbudował również strukturę muzyczną dramatu: muzyka Haydna – u Bergmana w wykonaniu kwartetu smyczkowego – rozlega się w nim trzykrotnie, a w słuchowisku siedmiokrotnie. „Czy zauważyliście coś szczególnego w słuchowisku Ingmara Bergmana? – pytał Urban Stenström – Zlikwidował wszelkie zazwyczaj stosowane dźwiękowe kulisy. Nie ma tam żadnych kroków, żadnych drzwi otwieranych i zamykanych, żadnych huicz, huicz kaloszy Lindkvista. (...) Ludzie nigdy nie przychodzą i nigdy nie odchodzą, tylko nagle pojawiają się i nagle znikają. Nadawało sztuce to nastrój nierzeczywistości i snu, który wzmacniały świąteczne dzwony i muzyka Haydna. Nie przypominam sobie, abym kiedykolwiek słyszał utwór muzyczny wykorzystany tak szczerze jak tutaj. Haydn i Strindberg pojawiają się prawie na równych prawach i trudno stwierdzić, kto komu akompaniuje”²⁵.

²⁴ Zob. Egil Törnqvist, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, op. cit.

²⁵ Urban Stenströmmer, *Påsk*, „Svenska Dagbladet”, 15 april 1952.

Istotną rolę w obu słuchowiskach odegrał Anders Ek, aktor o bardzo sugestywnym, lekko ochrypłym głosie i osobliwej, neurotycznej ekspresji, którego obecność przykuwała uwagę krytyki i publiczności. Niebawem stworzy pamiętną kreację klauna Frosta w *Wieczorze kuglarzy*.

Później Bergmana zainteresowanie Strindbergiem skoncentrowało się nieomal wyłącznie – jeśli nie liczyć drugiej wersji *Holendra* z 1953 roku – na teatrze. Na scenie Teatru Miejskiego w Malmö zainscenizował *Wianek panny młodej* (1952), drugą wersję *Sonaty widm* (1954) i *Eryka XIV* (1956). Do Strindberga w radiu powrócił dopiero w 1960 roku, ale potem medium to na długie lata zniknie z pola jego zainteresowania, ponieważ warsztatowa fascynacja Bergmana zwróci się w tym czasie w stronę zwycięskiego rywala radiofonii, czyli telewizji. W 1960 roku dla telewizji zrealizował *Burzę*, a dla radia *Pierwsze ostrzeżenie*.

Tę jednoaktową komedię przeniósł z jadalni do sypialni i ograniczył do niezbędnego minimum efekty dźwiękowe, akcentując dialog, którego wykonanie powierzył doskonale sprawdzonej w jego małżeńskich duetach komediowych na ekranie (*Kobiety czekają*, *Lekcja miłości* i *Uśmiechy nocy letniej*) parze aktorskiej – Evie Dahlbeck i Gunnarowi Björnstrandowi. Zaakcentował intymną atmosferę słuchowiska, eliminując niemieckie realia sztuki, które mogłyby oddalić ją od rodzimych radiosłuchaczy.²⁶ Jednak radiowe *Pierwsze ostrzeżenie*, podobnie jak i druga wersja *Zabawy z ogniem* z 1961 roku należą do właśnie przemijającej epoki w jego twórczości, kiedy to w filmie wielką wagę przywiązywał do błyskotliwego, częstokroć nadmiernie literackiego dialogu, który z oczywistych powodów dominował w jego twórczości radiowej. W latach sześćdziesiątych skoncentrował się na rozwoju filmowego języka obrazu, ograniczając słowo do niezbędnego

²⁶ Zob. Egil Törnqvist, *Bergman's Muses*, op. cit., ss. 37-39

minimum i eksponował zbliżenia twarzy, do czego zainspirowała go estetyka telewizyjna. W *Gościach Wieczery Pańskiej*, w *Milczeniu* czy *Personie* więcej się milczy niż mówi, choć akustyczne doświadczenie zdobyte w radiu doskonale słyhać w tych filmach, ponieważ Bergman z wielką maestrią operuje w nich bardzo funkcjonalnie i nowatorsko wykorzystanym dźwiękiem (w *Personie* również awangardową muzyką Larsa Johana Werle i Johanna Sebastiana Bacha).

Znamienne, że swojego Strindberga Bergman przeniósł do telewizji, eksperymentując z nowym medium. Jego dwa kolejne spektakle telewizyjne – *Burzę* (1960) i pierwszą z czterech wersji *Gry snów* (1963) – krytyka przyjęła wręcz entuzjastycznie. Podkreślano przełomowy charakter Bergmanowskich inscenizacji, które zrywały z realistyczną, specyficznie lokalną tradycją przedstawień Olofa Molandera – tak przez dorastającego Ingmara podziwianych w Dramaten w latach trzydziestych – na rzecz wyeksponowania bardziej uniwersalnego charakteru świata Strindberga i wnikliwej analizy psychologicznej jego bohaterów. Tym razem sam reżyser uznał Strindberga za dramaturga *par excellence* telewizyjnego, kiedy tak mówił o *Grze snów*: „To dramat, który wykracza poza możliwości teatru czasów Strindberga, który zawsze był bardzo wyczulony na problemy techniczne; w czasie premiery chciał eksperymentować z przezrociami wyświetlanymi z laterna magica w miejsce malowanych dekoracji, ale ten eksperyment się nie udał. To aż niesamowite, jak łatwo ta sztuka może być zaadaptowana dla telewizji. Po prostu pasuje bez żadnego wysiłku.”²⁷ Wprawdzie później wobec tej swojej pierwszej próby zmierzenia się z arcydziełem Strindberga był znacznie bardziej krytyczny („To była nader prymitywna i niesprawdzona technika.”²⁸), ale recenzenci tym razem podzielali jego kolejną

²⁷ Ingmar Bergman, *Det är TV's: „Drömspel” också, som äntligen kan göras!*, “Röster I Radio/TV, 1963, nr 17.

²⁸ Wywiad Henrika Sjögrena z Ingmarem Bergmanem opublikowany w książce Sjögrena, *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938-2002*, Carlssons, Stockholm 2002, s. 338.

fascynację i porównywali stylistykę przedstawienia z nowym, ascetycznym i kameralnym podejściem do języka filmu w *Gościach Wieczery Pańskiej*, których premiera odbyła się w tym samym czasie.

Zapewne ten sukces i nowe wyzwania eksperymentatorskie w dziedzinie kina sprawiły, że Ingmar Bergman na blisko ćwierć wieku rozstał się z radiem²⁹.

4.

Powrót był dyskretny i prawie niezauważalny, co mogło świadczyć nie tyle o wygasaniu sławy Bergmana, który niedawno powrócił z dobrowolnej emigracji w Niemczech, ile o daleko posuniętej marginalizacji radia w życiu kulturalnym Szwecji, radia zagłuszonego medialnym rozgłosem telewizji. Choć Bergman po wycofaniu się z atelier filmowego znalazł w telewizji swój azyl i zrealizował tam przez dwie kolejne dekady szereg spektakli.

Jeśli nie liczyć krótkiej wzmianki w „Dagens Nyheter” z 2 września 1984 w rubryce „Radio dzisiaj”, to żaden z recenzentów nie słuchał nowego słuchowiska Ingmara Bergmana według dramatu jego wieloletniego przyjaciela – znakomitego aktora, pisarza i scenarzysty – Erlanda Josephsona pt. *En hörsägen* (Pogłoska). Ta historia, którą pisarz określił mianem „współczesnej sagi” o życiu kochanków – Isy (Jane Friedmann) i Ludwiga (Peter Stormare) – i o ich miłości jako wzajemnym uzależnieniu i polu walki, opowiedziana przez Narratora Erlanda (Erland Josephson), który jest również kochankiem Isy, zapewne zainteresowała Bergmana tematyką bliską jego własnej twórczości.

²⁹ Do jego dorobku radiowego trudno zaliczać zwykle transmisje radiowe – w całości lub we fragmentach – jego spektakli teatralnych czy operowych, które miały miejsce w latach późniejszych: *Rake's Progress* (Żywot rozpustnika, 1961) Igora Strawieńskiego, *Tiny Alice* (Mała Alicja, 1965) Edwarda Albee'ego, *Die Ermittlung* (Dochodzenie, 1966) Petera Weissa, *Woyzeck* (1969) Georga Büchnera i *Dzika kaczką* (1972) Henrika Ibsena.

Nieco większą uwagę – przynajmniej dwóch krytyków – zwróciło jego własne słuchowisko zatytułowane *En själslig angelägenhet*.³⁰ Historia tego monodramu jest ciekawa i zasługuje na kilka słów komentarza. Powstał w 1972 roku jako efekt marzenia reżysera, o którym tak mówi jego autobiograficzny bohater (nazwany Bergman) w *Wiarołomnych*: „... przez całe moje czynne życie zawodowe byłem głęboko przekonany, że potrafię zrobić film pełnometrażowy, który będzie się składał przede wszystkim z jednego zbliżenia. Zacząłem moje ćwiczenia dawno temu, ostrożnie i niezbyt ostentacyjnie, aby nie wystraszyć moich niezmiennie nerwowych producentów. Mijały lata, a ja po omacku posuwałem się krętymi drogami. Napisałem nawet cały scenariusz w jednym obrazie. Ale wybrana aktorka odmówiła udziału i straciłem odwagę.”³¹

Aktorką, która nie podjęła tego wyzwania, była Liv Ullmann, ale Bergman projektu nie porzucił, lecz postanowił zrealizować go w postaci słuchowiska radiowego. Jego emisja została zaplanowana na jesień 1988 roku, ale kiedy Per Lyssander, szef teatru w Szwedzkim Radiu, podał się do dymisji w proteście przeciwko administracyjnej tendencji do komercjalizowania repertuaru, Bergman w geście solidarności wycofał się z tego projektu. Ostatecznie powrócił do niego dwa lata później i jego premiera – z udziałem Jane Friedmann – odbyła się w programie I Szwedzkiego Radia 11 stycznia 1990 roku³², a w lipcu zdobyło Nagrodę Specjalną na festiwalu telewizyjno-radiowym Prix Italia.

Duchowa przypadłość to kolejne w twórczości Bergmana – po filmach *Jak w zwierciadle*, *Persona*, *Godzina wilków*, *Twarzą w twarz* i *Z życia marionetek* – nieomal kliniczne studium

³⁰ Wydane pod tytułem *Duchowa przypadłość* w zbiorze *Przedstawienia*, przełożył Tadeusz Szczepański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

³¹ Op. cit., s.64.

³² Polska premiera tego słuchowiska pt. *Pewien duchowy interes* w przekładzie Haliny Thylwe i w reżyserii Dobrosławy Bałazy miała miejsce w programie II Polskiego Radia 24-25 września 1993 roku – w roli Victorii wystąpiła Mirosława Dubrawska.

osobowości w stanie głębokiego kryzysu psychicznego, osamotnionej i zagrożonej śmiercią. Jego bohaterka o imieniu Victoria, czterdziestotrzyletnia kobieta, właścicielka galerii artystycznej, zwracając się po kolei do różnych wyimaginowanych rozmówców – pokojówki, męża, córki, przyjaciółek, ojca, a także postaci budzącej skojarzenia ze śmiercią – gorączkowo, chaotycznie monologuje, przykuta do łóżka, i stopniowo pogrąża się w kolejnych kręgach wewnętrznego inferna, sięgających traumatycznych doświadczeń z wczesnego dzieciństwa. Bergmanowi i Jane Friedmann udało się bardzo sugestywnie przekazać splot wspomnień, wyobrażeń i rzeczywistości w czysto dźwiękowej materii, o której specyficie tak pisał jeden z dwóch recenzentów słuchowiska:

„W dramacie radiowym scenę tworzą głosy. Ponieważ nie widzimy nic z tego, co słyszymy, w grę wchodzi swego rodzaju architektura wyobraźni, w której ton głosu, prozodia i akcent stanowią elementy strukturalne. W najbardziej intensywnych momentach wiele poziomów znaczenia może stać się bardziej widocznymi aniżeli dekoracje i kostiumy w teatrze oka.”³³

W ostatniej dekadzie życia, kiedy to Ingmar Bergman poświęcił się nieomal wyłącznie twórczości teatralnej, radio, które wymagało najmniej ubywających sił twórczych i po prostu fizycznych stało się jego ostatnim azylem. Kameralna, intymna atmosfera studia radiowego najbardziej mu odpowiadała, tym bardziej, że w ostatnich trzech słuchowiskach sekundował mu przy mikrofonie w rolach głównych jego najserdeczniejszy wieloletni przyjaciel, Erland Josephson, który często grywał postacie będące jego sobowtórami. I nieprzypadkowo osiemdziesięciojednoletni reżyser, wdowiec od czterech lat, powrócił do sztuki, którą wystawił w telewizji blisko czterdzieści lat

³³ Björn Nilsson, *En röst i drömmens allrum*, „Expressen”, 20 januari 1990. Bardziej szczegółową analizę tego słuchowiska można znaleźć w książce Egila Törnqvista, *Between Stage and Screen. Ingmar Bergman Directs*, op. cit., ss.195-198.

wcześniej, czyli *Burzy* (1999), pierwszej sztuki kameralnej Strindberga, przynoszącej portret refleksyjnej i melancholijnej, osamotnionej i zdystansowanej wobec dramatów życia, stęsknionej do „spokoju starości”, którą dopadają demony czasu minionego (podobnie jak w filmie *Tam, gdzie rosną poziomki*). Jak zwykle bardzo starannie przygotowywał się do interpretacji tekstu, starając się jak najlepiej poznać autobiograficzne tło dramatu, które zgłębiał dzięki wielokrotnej lekturze listów pisarza do jego ostatniej żony, Harriet Bosse.³⁴

Tym razem postarał się o bardzo rozbudowane, wieloplano- we realistyczne tło dźwiękowe: stukot końskich kopyt, kościelne dzwony, efektowne grzmoty tytułowej burzy, a także bardzo częsty komponent dźwiękowy jego filmów, czyli tykanie zegara, tego metronomu wieczności, który odmierza pozostałe do śmierci sekundy życia. Oprócz przewidzianej przez Strindberga diegetycznej *Fantaisie Impromptu* opus 66 Chopina do słuchowiska wplótł pomiędzy aktami trzecią część *Sonaty Fortepianowej*, nr 28, opus 101 a-dur Beethovena, pamiętając, że był to ulubiony kompozytor Strindberga. Oba utwory wykonywała była, czwarta żona Bergmana, wybitna pianistka estońskiego pochodzenia, Käbi Laretei. W trosce o jeszcze większy, nieomal dokumentalny realizm biograficzny (i autobiograficzny) skonkretyzował miejsce akcji *Burzy* i usytuował je na stołecznym Östermalmie na Karlavägen 40 (taki adres podaje konsul, kiedy przez telefon wzywa dorożkę), czyli adres przedostatniego, wspólnego z Harriet Bosse mieszkania pisarza, gdzie napisał on tę sztukę; adres ten był zarazem ostatnim sztokholmskim adresem Bergmana i jego ostatniej żony Ingrid von Rosen.

Tym razem zachował tekst oryginału nieomal w całości; co więcej, w celu zachowania większego realizmu sytuacyjnego pewne drobne kwestie dopisał, w tym kilka zdań ważnej, ale

³⁴ Zob. Birgitta Steene, *Ingmar Bergman möter August Strindberg*, „Strindbergiana. Fjortonde samlingen utgiven av Strindbergssällskapet”, red. Birgitta Steene, Atlantis, Stockholm 1999, 30.

niemej postaci Fischera, który w sztuce pojawia się na chwilę, a w słuchowisku pytając o skrzynce pocztową, wypowiada kilka szybkich zdań ostrym, skrzekliwym głosem, świetnie charakteryzującym jego podejrzany status (w tej roli wystąpił Benny Haag, aktor kabaretowy, wyspecjalizowany w parodiach).³⁵

Krytyka odniosła się do słuchowiska, emitowanego w ramach całej serii audycji Strindbergowskich w jubileuszowym roku stu pięćdziesięciolecia urodzin dramaturga, z wielką atencją. Po upływie przeszło półwiecza od pierwszych prób radiowych Bergmana stał się on nie tylko monumentalną postacią skandynawskiej kultury, jej najbardziej znaną ikoną, ale także godnym następcą i sukcesorem wybitnego pisarza. Gabriella Björnstrand (nb córka znakomitego aktora bergmanowskiego), nawiązując do wczesnych, skrajnie osobistych i nacechowanych gwałtownym temperamentem młodego reżysera spektakli i słuchowisk, podkreślała „dar starości: zrozumieć, że geniusz polega na ograniczeniu, na rezygnacji z rozpaczliwych manier własnego ego, zarówno w reżyserii, jak i w intonacji”.³⁶

Wszyscy recenzenci (podpisani pełnymi imionami i nazwiskami) pisali o wyjątkowym talencie radiowym Bergmana; w jego *Burzy* dopatrywano się nawet swoistego hołdu złożonego słuchowisku jako zanikającemu gatunkowi teatralnemu, któremu należą się specjalne względy i ochrona. Podkreślano także artystyczną prostotę zarówno aktorskiej interpretacji, jak i reżyserii, którą cechowała muzyczność i poczucie rytmicznej równowagi. Kerstin Vinterhed pisała na łamach „Dagens Nyheter” o mistrzowskiej ręce Bergmana – „niewidzialnej, ale absolutnie obecnej”.³⁷

³⁵ Za udostępnienie słuchowiska dziękuję dr Ewie Mrozek-Sadowskiej.

³⁶ Gabriella Björnstrand, *Bergman och varats lätthet*, Upsala Nya Tidning, 11 september 1999.

³⁷ Kerstin Vinterhed, *Oväder har inte en död minut*, „Dagens Nyheter”, 29 augusti 1999; obszerniejszą analizę radiowej *Burzy* Bergmana można znaleźć w książce Egila Törnqvista *Bergman's Muses*, op. cit., ss. 42-45.

Wierny Ibsenowskiej tradycji w swojej twórczości teatralnej, którą znaczyły wspaniałe inscenizacje *Peer Gynta* (1957 i 1991), *Heddy Gabler* (1964, 1970 i 1979), *Dzikiej kaczki* (1972), *Domu lalki* (1981 i 1989), zakończonej w 2002 roku *Upiorami*, które wybrał na pożegnanie ze sceną, rok wcześniej sięgnął z myślą o radiu po przedostatni dramat pisarza, czyli *Johna Gabriela Borkmana*, którego w 1985 roku wystawił w Residenztheater w Monachium jako swój ostatni tam spektakl. Dla potrzeb słuchowiska zredukował dramat do siedemdziesięciu pięciu minut, choć zachował z poprzedniej scenicznej wersji fragment z *Cataliny*, młodzieńczej tragedii Ibsena, która miała sugerować bezpośredni związek tytułowego bohatera z dramatopisarzem. W wykonaniu Erlanda Josephsona Borkman był nie tyle megalomanem, co starcem, który bardziej śni o swojej minionej potędze aniżeli dąży do odzyskania dobrego imienia. Na pierwszy plan dźwiękowy wysunęła się jego żona (Gunnel Lindblom), której zgorzkniały głos dominował w słuchowisku, ubolewając nad hańbą, jaką na dom sprowadziły finansowe kombinacje, bankructwo i więzienie Borkmana. Jej utyskiwaniom towarzyszyły odgłosy kroków niespokojnego starca snującego się piętro wyżej, a także przyjscia i wyjścia ich syna Erharta. Akompaniament muzyczny ograniczał się do zaledwie kilku nut muzyki fortepianowej.³⁸ Jednocześnie Bergman ponownie porzucił konwencję akustycznego realizmu, zastosowanej w *Burzy*. „Słuchacza frapowała nieważkość słuchowiska. Wydawało się, że głosy słyszać bardziej w jakiejś mentalnej aniżeli realistycznej przestrzeni. Wejścia i wyjścia odbywały się szybko lub były prawie niezauważalne. Postacie pojawiały się i znikwały bez przejść. Było to nadzwyczaj efektowne i widać było, że ten sposób gry stanowił zamierzoną estetykę czy też raczej estetyczny wybór.”³⁹

³⁸ Birgitta Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, op. cit., s. 405.

³⁹ Magnus Florin, op. cit.

Recenzenci chwalili reżyserską maestrię i wyczucie możliwości radia, ale nie omieszkało również zarzucić Bergmanowi akademickiej „perfekcji tak gładkiej, że grozi martwością”⁴⁰.

Radiową twórczość Ingmara Bergmana zamyka jednoaktowy dramat Strindberga *Pelikan* (2003) ostatnie – obok telewizyjnej *Sarabandy* dzieło artysty. Spina ono sześćdziesięcioletnim przesłaniem dwa brzegi jego działalności – młodość i starość – ponieważ sztukę tę wystawił on w 1940 roku w amatorskim Studentteatern i pięć lat później w Teatrze Miejskim w Malmö. Musiała ona fascynować młodego buntownika, przez całe lata skłóconego z rodzicami, uciekiniera z domu rodzinnego po burzliwej kłótni z ojcem. „To dziwne, że zadurzałem się w *Pelikanie* raz za razem. To było dokładnie to, o czym teraz znów mówię, a czego wówczas nie pojmowałem, ale co tak bardzo przeżywałem: wściekłość. Ja sam stale chodziłem wściekły i oczywiście uważałem, że słyszę coś z tej samej wściekłości w *Pelikanie*.”⁴¹

Powracając na starość raz jeszcze do sztuki Strindberga, spojrzawszy na nią *sub speciae aeternitatis*. Oprawił ją w zamierzony przez pisarza ramę kompozycyjną i autotematyczną zarazem – prologu i epilogu – w postaci dramatycznego fragmentu *Wyspa zmarłych*, który nigdy nie był grany z *Pelikaniem*, a który nawiązuje do słynnego obrazu Arnolda Böcklina, zamykającego napisaną wcześniej *Sonatę widm*. Jeśli zważyć, że w 2000 roku na Scenie Malarskiej Dramaten Bergman zainscenizował czwartą z kolei wersję tego dramatu, że Studenta zagrał w nim Jan Malmsjö, odtwórca roli syna w *Pelikanie*, a w Matkę wcieliła się w nim Eva Fröling, pamiętna z roli innej matki, która zdradza dzieci w filmie *Fanny i Alexander*, to ostatnie słuchowisko Ingmara Bergmana urasta do rangi sekretnego intertekstualnego postscriptum, podsumowującego jeden z najbardziej bolesnych tematów jego życia i sztuki.

⁴⁰ Boel Gerell, *Elegant och skickligt men något saknas*, „Sydsvenska Dagbladet Snällposten, 20 oktober 2001.

⁴¹ Henrik Sjögren, op. cit., s.334.

5.

Radio Bergmana stanowiło marginalny, ale komplementarny nurt jego bogatej twórczości artystycznej, w której o palmę pierwszeństwa walczyły teatr i film, a sekundowały im opera i telewizja. Zapytany w wywiadzie radiowym, nadanym po emisji *Pelikana*, o korzyści odniesione z teatru radiowego, których nie otrzymał od teatru scenicznego i filmu, reżyser tak odpowiedział: „To, co mnie bawi w teatrze radiowym, to, co w nim kocham, to całkowita prostota. Dokładnie właśnie to: są tylko aktorzy, tekst i ci, którzy słuchają”.

Z czasem posiadał genialną umiejętność przekładania przestrzeni scenicznej na architektonikę dźwięku, skomponowanego z mowy, efektów akustycznych, ciszy i muzyki. Ogromną wagę przywiązywał do rytmu przedstawienia, do jego muzycznej i emocjonalnej struktury. Magnus Florin przejrzał reżyserski scenariusz *Wielkanocy* i zanotował zapisane na marginesie wskazówki Bergmana dla aktorów typu „szybciej”, „zadowolony”, „wzburzony”, „zbyt histeryczny”, „zdziwiony”, „więcej płaczu”, „intensywnie”, „oburzony”, „wystraszony”, „szydlerczy” czy „przerażony”, które miały stymulować emocjonalną temperaturę słuchowiska.⁴²

Aktorzy, którzy lubili występować w słuchowiskach Bergmana, ponieważ nie wymagały one długich prób i nauki tekstu na pamięć, należeli do jego stałego ansamblu teatralnego i filmowego. W obsadzie jego radiowego teatru w latach czterdziestych i pięćdziesiątych powtarzają się nazwiska, które w tym czasie pojawiały się w czołówkach jego filmach i na plakatach jego spektakli: Birger Malmsten, Anders Ek, Toivo Pawlo, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme, Bengt Ekerot, Max von Sydow, Gertrud Fridh, Eva Dahlbeck, Maj-Britt Nilsson, Naima Wifstrand, Harriet Andersson, Bibi Andersson i inni.

⁴² Magnus Florin, op. cit.

W drugiej fazie jego zainteresowań radiowych zastąpili ich następcy: Peter Stormare, Eva Fröling czy Jonas Malmsjö. Jane Friedmann, która zagrała w kilku jego słuchowiskach z *Duchową przypadłością* na czele, nigdy nie wystąpiła w ani jednym filmie czy w spektaklu Bergmana – widocznie cenił przede wszystkim dramatyczne możliwości jej fonogenicznego głosu. Jedynie do teatru radiowego angażował wielkie damy narodowej sceny – na przykład Torę Teje (zagrała m.in. Matkę Pana Młodego w *Krwawych godach*), gwiazdę Dramaten oraz niemych filmów Sjöströma i Stillera, czy wspomnianą już Gerdę Lundequist i Märte Ekström – składając ukłon czcigodnej tradycji narodowego teatru i filmu. Tylko raz – w słuchowisku *Malowidło na drewnie* – w roli Narratora pojawił się na antenie radiowej sam reżyser, ale kiedy jedna z recenzentek porównała jego głos do falsetu „niewyćwiczonego ucznia”⁴³, to w następnym słuchowisku (*Stół z drzewa jabłoni*) narrację poprowadził Åke Fridell. W trakcie reżyserii słuchowisk Bergman starał się stworzyć w studio radiowym atmosferę stosowną do treści sztuki – na przykład w czasie nagrywania *Tunelu Lagerkvista* z udziałem tylko dwóch aktorów nad stołem paliła się tylko jedna mała żarówka, a reszta studia była pogrążona w ciemności.

Radio było dla Bergman również laboratorium nowych form artystycznych, zwłaszcza na początku lat pięćdziesiątych, kiedy eksperymentował z nowymi technikami subiektywizacji dyskursu psychologicznego, które twórczo rozwinie w latach sześćdziesiątych m.in. w *Personie*. Wpływ doświadczeń radiowych na artystyczny idiolekt Bergmana czy intertekstualne związki pomiędzy jego filmami, spektaklami a słuchowiskami to temat, który z pewnością stanie się przedmiotem badań w niedalekiej przyszłości.

⁴³ Jolanta (Margareta Sjögren), *Trämåning*, „Svenska Dagbladet”, 23 september 1954. Nie przeszkodziło to głosowi Bergmanowi w przyszłości z powodzeniem pełnić tę funkcję w *Personie* (1965) i w *Namiętności* (1968).