

Roman Aleksander Kraiński  
Uniwersytet Jagielloński  
<https://orcid.org/0000-0002-3662-1541>

## Muzyczny dialog *Sarabandy* i *Jesiennej sonaty* Ingmara Bergmana

The Musical Dialogue of Ingmar Bergman's *Saraband* and *Autumn Sonata*

The significant representation of Western classical music in Ingmar Bergman's filmography is a very broad phenomenon. This article combines some findings of different researchers with Bohdan Pocięj's intermedial theory to compare two films which are distant from each other in time, but not in style – *Saraband* (2003) and *Autumn Sonata* (1978). The comparison between them is focused on their musical aspects and some non-phonetic elements which refer to classical music. The aim of this analysis is not only to identify some similarities and differences between these two productions, but also to show that Bergman's films can be compared in a strictly musical context.

**Keywords:** Ingmar Bergman, *Saraband*, *Autumn Sonata*, intra- and extradiegetic music, Johann Sebastian Bach

**Słowa kluczowe:** Ingmar Bergman, *Sarabanda*, *Jesienna sonata*, muzyka intra- i extradiegetyczna, Johann Sebastian Bach

### Wprowadzenie

Twórczość filmowa Ingmara Bergmana była w dużym stopniu przesiąknięta klasyką muzyki europejskiej. Ta musiała odgrywać ważną rolę w jego życiu i sztuce, skoro sam, jako człowiek filmu, przyznał, że prędzej byłby gotów utracić wzrok niż słuch, ponieważ nie wyobraża sobie nic straszniejszego niż utrata ukochanej muzyki (Renaud 2011). Szczególnym podziwem darzył Jana Sebastiana Bacha, o czym może świadczyć zarówno wyjątkowo szeroka reprezentacja utworów tego kompozytora w filmach szwedzkiego reżysera, jak i fakt, że wzorem lipskiego kantora, podpisywał on swoje scenariusze z lat 50. inicjałami inskrypcji *Soli Deo Gloria* (Szczepański 1997). Ważna przemiana w sposobie wykorzystania muzyki przez Bergmana nastąpiła w roku 1961, kiedy w filmie *Jak w zwierciadle* zrezygnował z jakiegokolwiek

muzyki oryginalnej zamawianej do filmu, na rzecz sarabandy Johanna Sebastiana Bacha z drugiej suity na wiolonczelę solo. Od tego czasu w jego filmach najczęściej występują utwory, które nie zostały skomponowane na zamówienie reżysera (Renaud 2011). Muzyka jest u Bergmana niewątpliwie jednym z najważniejszych elementów składowych filmu, integralnie wbudowana w jego strukturę narracyjną. To sprawia, że filmy można analizować i porównywać przez muzyczny pryzmat, rozważając różnorodne aspekty jej występowania. Porównanie takie wydaje się szczególnie potrzebne w przypadku dwóch wybitnie muzycznych filmów: *Sarabandy* oraz *Jesiennej sonaty*, których natura ujawnia się w samych tytułach.

*Jesienna sonata* z roku 1978 oraz, ostatni film Bergmana, *Sarabanda* z 2003 r. to dzieła, które można uznać za podobne, zwłaszcza w sferze tematu i stylistyki – kameralne dramaty rozgrywane się w rodzinach muzyków. Szczególnym podobieństwem cechują się relacje między głównymi bohaterami filmów – Charlottą i Evą, określane przez reżysera jako relacje „matki-córki” i „córki-matki”<sup>1</sup> (Bergman 1993: 326), oraz Karin i Henryka, którą analogicznie można uznać za relacje „ojca-syna” i „córki-matki”, w sensie podobnej jak w *Jesiennej sonacie* dwoistości tych ról. Można przypuszczać, że *Sarabanda* – choć fabularnie jest kontynuacją zdarzeń ze *Scen z życia małżeńskiego* – jest tematycznie przedłużeniem *Sonaty jesienniej*, dała mu możliwość rozwinięcia i dopowiedzenia tego, co zaczął 25 lat wcześniej. W związku z tym, że w obu tych, cechujących się ogólnym podobieństwem, filmach muzyka odgrywa ważną rolę, warto zadać pytanie, czy również w tej sferze zachodzi między nimi pokrewieństwo.

Za punkt wyjścia do poniższej analizy posłuży intermedialna teoria Bohdana Pocięja, przedstawiona w eseju *Obecność muzyki*, w którym na przykładzie dzieła filmowego Andrieja Tarkowskiego została zaproponowana pewna koncepcja badania muzyczności filmu oraz jej podziału. Zostanie ona pokrótce przedstawiona na samym początku analizy. Następnie zostaną omówione wybrane, porównawczo i interpretacyjnie interesujące aspekty każdego z filmów. Będą to elementy odpowiadające sobie bezpośrednio, takie jak dwie sarabandy Bacha ze suit na wiolonczelę solo, które zostaną przeanalizowane zarówno pod kątem struktury muzycznej, jak i funkcji narracyjnej, jaką pełnią w odpowiadających sobie scenach. Na zasadzie porównania zostaną ze sobą również zestawione takie aspekty, jak stopień występowania muzyki w świecie przedstawionym, muzyka w intrach i outrach filmów oraz ogólny dobór muzyki klasycznej do każdego z filmów przez pryzmat kompozytorów, okresów, form oraz instrumentów. Dodatkowo, w analizie zawarte zostaną elementy unikatowe dla każdego z filmów, których prześledzenie, choć mniej znaczące dla samego porównania, pozwoli na głębsze zrozumienie i wykazanie muzycznej natury każdego z nich.

<sup>1</sup> Interpretację, według której bohaterki pełnią wobec siebie nawzajem jednocześnie role córki i matki, można wzmocnić słowami Bergmana na temat pierwotnej koncepcji filmu: „[...] na koniec córka rodzi matkę” (Bergman 1993: 328).

Celem analizy jest nie tyle określenie stopnia podobieństwa *Sarabandy* oraz *Jesiennej sonaty*, ile wykazanie, że zachodzi między nimi muzyczny dialog, który może występować również pomiędzy innymi filmami Bergmana. Proponowana analiza porównawcza pozwoli nie tylko wykazać podobieństwa i różnice między filmami, ale również prześledzić muzyczną intuicję szwedzkiego twórcy, podążając śladami jego decyzji dotyczących łączenia muzyki z obrazem. Być może, pozwoli to w inny sposób spojrzeć na całokształt twórczości szwedzkiego reżysera i otworzy drogę do dalszego badania jego twórczości z perspektywy warstwy muzycznej jego filmów i porównywania ich w tym kontekście.

### 1. Obecność muzyki Bohdana Pocięja

Pierwszą ważną kwestią ujętą w eseju jest zaproponowany przez Pocięja opis istoty sztuki. Autor uważa ją za ciągle ścieranie się lub współgranie trzech żywiołów: malarskiego, muzycznego i poetyckiego. Wszystkie one są możliwe do zaobserwowania w dziełach z różnych dziedzin. Wybitny tekst literacki, oprócz wysuniętej na pierwszy plan poetyckości, zawiera w sobie potencjalną, często możliwą do wyobrażenia i bardzo sugestywną malarskość i muzyczność. Analogię można przeprowadzić dla wszystkich pozostałych sztuk. Tym, co Pocięj uważa za wyjątkowe w dziele filmowym, to fakt, że wszystkie te trzy płaszczyzny mogą w nim zaistnieć w sposób równorzędny, mogą ze sobą najpełniej współgrać. Znaczy to, że w dobrym filmie odnaleźć można: poetyckość zawartą głównie w tekście dialogów i fabule, malarskość w plastycznych kadrach i scenografii oraz muzyczność. Pomijając dwa pierwsze media, zostają następnie omówione trzy poziomy muzyczności w filmie.

Pierwszy z nich to muzyka do filmu dodana. Są to wszystkie utwory muzyczne wykorzystane w filmie, które dzieli się na muzykę zamawianą do filmu oraz „muzykę braną”, czyli utwory muzyczne, które nie powstały na potrzebę filmu, przed nim istniały w sposób niezależny. O ile ta pierwsza grupa najczęściej jest przede wszystkim dostosowana do określonych emocji, które ma wywołać u widza, o tyle ta druga posiada dodatkowy walor intertekstualny, widoczny szczególnie wyraźnie w utworach klasycznych, które same w sobie zdążyły nasiąknąć niezależnymi od filmu kontekstami i własnymi znaczeniami. Ich użycie w filmie nie może być przypadkowe i nigdy takie nie było w przypadku filmów Bergmana, dobrze obeznanego w tej materii i silnie zainteresowanego muzyką. Z tego względu właśnie ten poziom muzyczności będzie głównie rozważany w poniższej analizie.

Kolejny poziom wyróżniony przez Pocięja to muzyka w akcydensach filmu. Inaczej mówiąc, jest to cała warstwa akustyczna filmu – wszystkie dźwięki, m.in. szelesty, szумы, a także głosy aktorów, które słyszymy w filmie. Ze względu na to, że poniższa analiza będzie skupiała się na muzyce klasycznej, poziom ten zostanie w niej pominięty. Jediną kwestią rozpatrzoną w tym kontekście będzie muzyka intradiegetyczna. Jest to muzyka dodana do filmu, jednak, nie będąc

poza światem przedstawionym, włącza się ona w warstwę akustyczną całości wraz z pozostałymi wyżej wymienionymi dźwiękami. Na tym poziomie dochodzi również inny jej aspekt, czyli wykonanie lub jakość nagrania, np. z magnetofonu. Te elementy również pełnią ważną rolę narracyjną w filmie, co da się zaobserwować na przykładzie analizowanego dalej pojedynku muzycznego w *Jesiennej sonacie*.

Ostatni poziom muzyczności, który wyróżnia Pocię, to muzyka w substancji i formie filmu. Na tym najgłębszym poziomie muzyczności zostaje przezeń zauważone fundamentalne podobieństwo filmu i muzyki. Obie sztuki są bowiem, zdaniem Tarkowskiego, „rzeźbieniem w czasie”. W związku z tym jest możliwe, na zasadzie eksperymentu myślowego, wyobrażenie sobie filmu na partyturze, na której zawierałby się on jako całość. Zdaniem Pocię na tym poziomie mówimy o muzyczności filmu nawet w tych miejscach, gdzie nie słyszymy żadnych dźwięków. Takie ujęcie muzyczności pozwala analizować film podobnie jak utwór muzyczny, czego wybitnym przykładem może być, przypisane przez Pocię do *Ofiarowania* Tarkowskiego i poddane dogłębnej analizie, tempo adagia (Pocię 1995: 271–277).

## 2. Muzyka intradiegetyczna w *Jesiennej sonacie* i *Sarabandzie*

Analizę muzyki w *Jesiennej sonacie* oraz *Sarabandzie* warto rozpocząć od porównania dwóch, w pewnym sensie odpowiadających sobie, saraband – z czwartej oraz piątej suity na wiolonczelę solo Bacha, które są, być może, najważniejszymi utworami muzycznymi dla obu filmów. Na początek zostaną krótko przeanalizowane właściwości muzyczne tych utworów, aby następnie przejść do roli narracyjnej, którą odgrywają w poszczególnych scenach. W analizie należy wyjść od definicji sarabandy jako formy muzycznej. Według *Słownika muzyki* jest to „hiszpański taniec pochodzenia perskiego w metrum 3/2 lub 6/4 i tempie wolnym, odznaczający się szlachetną powagą, z charakterystycznym akcentem na drugiej słabej części taktu” (Marchwica 2006: 249–250). Warto zwrócić uwagę na to, że taniec ów był na początku XVI w. uważany za gorszący, ze względu na jego żywy i swobodny charakter. Król Hiszpanii, Filip II Habsburg zakazał nawet wykonywania go. Kwestia ta nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście „uwodzenia” w *Jesiennej sonacie*, które zostanie dalej omówione. Za czasów Bacha jego stylizowana forma była już stałym elementem francuskiej suity barokowej, np. omawianych suit na wiolonczelę solo (Chomiński i Wilkowska-Chomińska 1987: 41–46).

Sarabanda z czwartej suity na wiolonczelę solo BWV 1010 (*Jesienna sonata*) oraz sarabanda z piątej suity na wiolonczelę solo BWV 1011 (*Sarabanda*) to utwory pod pewnymi względami muzycznie do siebie podobne. Oba cechują się dużą spójnością motywiczną. W sarabandzie ze suity czwartej wszystkie takty z wyjątkiem kadencji (t. 11–12, 27–28, 31–32) są zbudowane na materiale z taktów 1–2 oraz 4. Motyw jest rozwijany za pomocą częstej w muzyce baroku techniki *fortspinnung* – posuwania się do przodu, które nie prowadzi do jasno określonego punktu

końcowego, w przeciwieństwie do klasycznej sonaty wiedeńskiej (stąd kadencje oparte na wolnym materiale). Jeszcze bardziej spójna jest sarabanda ze suity piątej, gdzie wszystkie takty z wyjątkiem ósmego jasno wywodzą się z pierwszego. Oprócz tego w obu występuje względnie stały rytm harmoniczny jednego akordu na takt (w sarabandzie ze suity czwartej złamany w taktach poprzedzających kadencje oraz w transpozycji w taktach 15–19), charakterystyczne dla sarabandy wolne tempo, akcent na słabą część taktu i metrum  $3/4$  (słuchowo odczuwalne jako  $3/2$ ) oraz czterotaktowy okres. Mimo to są to utwory wyraźnie od siebie różne. Ważną różnicą jest tonacja – durowa w sarabandzie ze suity czwartej stoi w opozycji do molowej sarabandy ze suity piątej. Sarabandę ze suity czwartej charakteryzuje również dosyć nietypowe otwarcie – tonizowanie subdominanty przed przejściem do toniki oraz częste opóźnienia 4–3, które ozdabiają harmonię. W przeciwieństwie do niej, Sarabanda C-moll jest utworem o pojedynczej linii melodycznej opartej na arpeggiowanych akordach, które nierzadko tworzą dysonanse (Todd 2007: 29–36). Różnice te prowadzą do zupełnie innego nastroju, które generują poszczególne utwory i różnicują ich możliwości narracyjne.

Przedstawiona powyżej charakterystyka wybranych przez reżysera saraband Bacha ma charakter czysto muzyczny. Porównanie natury dźwiękowej tych dwóch utworów jest tutaj punktem wyjścia do dalszej, właściwej analizy, w której zostaną one umieszczone w kontekście narracji filmowej. Przed przejściem do tego porównania należy jednak umieścić je w szerszym kontekście twórczości filmowej Bergmana. Sarabanda ze suity na wiolonczelę solo została po raz pierwszy wykorzystana przez niego w filmie *Jak w zwierciadle* z roku 1961 – była to sarabanda ze suity drugiej i pojawiła się tam aż czterokrotnie. Później w *Szeptach i krzykach* z roku 1972 pojawiła się dwukrotnie sarabanda ze suity piątej. W obu wypadkach muzyka była ekstradiegetyczna, co jest znaczącą różnicą względem późniejszych, *Jesiennej sonaty* i *Sarabandy*, gdzie występuje ona również w świecie przedstawionym i oddziałuje bezpośrednio na bohaterów.

W tym miejscu można przejść do bezpośredniego porównania dwóch scen, w których sarabandy pełnią kluczową funkcję narracyjną dla każdego z poszczególnych filmów. Są to: dla *Jesiennej sonaty*, scena retrospekcji Evy, w której Leonardo gra sarabandę ze suity czwartej oraz dla *Sarabandy* scena pożegnania Henrika z Karin i jej ostatniego intymnego koncertu dla ojca. W obu zostaje wykonana część A utworu bez repetycji, co zajmuje ok. 50 sekund (nieco dłużej w *Sarabandzie*). Jak zostało wyżej pokazane, te dwa utwory, choć reprezentują ten sam gatunek i zostały napisane przez tego samego kompozytora, różnią się między sobą pod wieloma względami. Podobnie jest z tymi dwoma scenami – choć zajmują równorzędne miejsce w filmie oraz zawierają „koncert” na wiolonczeli, zachodzi między nimi wiele różnic. Scena z *Jesiennej sonaty* stanowi, co zostało już wspomniane, retrospekcję – zawiera wspomnienie Evy sprzed lat, świątecznego czasu spędzonego z Leonardem, gdy ten „źle, ale pięknie” wykonywał suity solowe Bacha dla wszystkich obecnych. Jest ona punktem kulminacyjnym opisywanej relacji między

Leonardem a siostrą Ewy, Heleną, która w tamtym momencie się w nim zakochała. Jest to więc, z jednej strony, scena uwodzenia, a z drugiej, jak twierdzi Eva, jeden z nielicznych momentów szczęścia Heleny przed znacznym pogorszeniem się jej stanu zdrowotnego. Choć nie pada w niej żadne słowo, można uznać ją za jedną z najważniejszych scen z udziałem Heleny – na ekranie widzimy przede wszystkim ją, dodatkowo oświetloną, podczas gdy wykonawca utworu siedzi tyłem. Nastrój tej chwili zostaje podkreślony poprzez konsonansową, ozdobną sarabandę, której piękno dopełnia tę chwilę z życia bohaterki.

Scena z *Sarabandy*, w której Karin gra dla ojca, jest zupełnie inna od wyżej opisanej. Przede wszystkim trwa ona dłużej – rozpoczyna się od uwłaczającej talentowi córki propozycji Henrika. Chce on, aby wykonali razem w „dialogu” suity solowe Bacha – on będzie grał trudniejsze części, a ona wykona mniej wymagające technicznie sarabandy. Przygotowanie do koncertu musiałyby odbyć się kosztem ćwiczeń do egzaminu wstępnego na akademię muzyczną. Jest to propozycja dla niej upokarzająca – doprowadza do jej buntu i kłótni, która zakończy się ich rozstaniem. Ostatnią prośbą Henrika jest, aby Karin wykonała dla niego sarabandę ze suity piątej. Córka spełnia prośbę ojca. Z początku kamera ukazuje wykonawczynię utworu, by następnie skierować się na twarz Henrika, którego reakcje obserwujemy do końca sceny. Jego samotność wydaje się korespondować z pojedynczą linią melodyczną utworu, a cierpienie zostaje podkreślone poprzez słyszalne dysonanse.

Podobny motyw rywalizacji dziecka z rodzicem-artystą występuje w innej scenie *Jesiennej sonaty*. Niedługo po przyjeździe Charlotty, za jej i męża namową, Eva wykonuje drugie preludium Fryderyka Chopina a-moll. Wykonanie jest względnie poprawne technicznie, jednak jak stwierdza później Charlotta, interpretacja pozostawia wiele do życzenia. Matka muzyczka nie porzestaje na słowach i po krótkim omówieniu swojej interpretacji utworu wykonuje go w zupełnie inny sposób, bez melancholii, lecz z przenikliwym bólem, nieco wolniej, bardziej śpiewnie i o wiele wyraźniej eksponując melodię. Tym samym deklasuje i ośmiesza „przeciwniczkę”, która jest jej własną córką. Pod tym względem scena, która rozgrywa się w zupełnie innych okolicznościach, zawiera inny utwór, przeznaczony na inny instrument, jest bardzo podobna do sceny pożegnania z *Sarabandy*. Motyw upokorzenia, który stanowi jeden z głównych tematów podejmowanych przez Bergmana (Szczepański 1997: 21), został tu przeniesiony na grunt muzyki klasycznej.

Następnie warto zwrócić uwagę na scenę w *Sarabandzie*, która nie ma swojego jasno widocznego odpowiednika w *Jesiennej sonacie*. Ma ona miejsce w kościele, gdzie Henrik ćwiczy na organach sonatę triową Es-dur Bacha. Wtedy do budynku wchodzi Marianne. Muzyka staje się preludium do ważnej rozmowy między bohaterami. Jej durowa tonacja i budzący skojarzenia z afirmacją życia charakter stoi jednocześnie w opozycji do tematu rozmowy, podczas której jednoznacznie ujawnia się tęsknota za żoną i głęboka depresja Henrika. Oprócz tego prezentuje on swój stosunek do śmierci jako momentu ponownego spotkania z ukochaną osobą. Dowiadujemy się również, jak ważną rolę w jego życiu odgrywają koncerty

organowe. Mimo że, jak sam twierdzi, organistą został z rozsądku, dopiero obcowanie z muzyką Bacha pozwala mu pogodzić się z naturą życia i śmierci (Renaud 2011): „Całe życie idziemy i zastanawiamy się nad śmiercią i nad tym, co nastąpi albo nie nastąpi. A to jest takie proste. Dzięki muzyce niekiedy mogę tego doznać. Jak u Bacha” (Bergman 2004: 116) Dopełnieniem tego wątku jest pisana przez Henrika książka o *Pasji według św. Jana* – kompozycji Bacha. Muzyka niemieckiego kompozytora została tu więc ukazana jako siła, która pomaga walczyć z życiowym bezsenssem i ma na Henrika niejako terapeutyczny wpływ. Jego stosunek do muzyki może przypominać ten Charlotty z *Jesiennej sonaty*. Dla niej muzyka jest jedynym sposobem wyrażania uczuć, a dla niego radzenia sobie z rzeczywistością.

Poza opisanymi wyżej scenami, w których bohaterowie wykonują utwory muzyczne, ostatnim tego typu przykładem, gdzie muzyka występuje w świecie przedstawionym, są dwa dzieła Roberta Schumanna grane przez Charlotte w retrospekcjach Evy. W pierwszej z przytoczonych scen koncert fortepianowy a-moll wygrywa z małą Evą w konkurencji o zaangażowanie matki. Dziewczynka najpierw czeka za drzwiami, aby nie przeszkadzać w ćwiczeniach, a później zostaje wyproszona z pokoju, aby nie zakłócać Charlotte odpoczynku. W drugiej scenie widzimy małą córeczkę stojącą przed lustrem. Podczas gdy Eva opisuje swoje kompleksy względem matki, niechęc do siebie, swojego ciała i związane z tym cierpienie, w tle słychać, jak jej matka ćwiczy, prawdopodobnie również Schumanna. Utwór słyszymy dosyć cicho, od środka, właściwie tylko akompaniament, stąd trudno go jednoznacznie zidentyfikować. Pomimo tego, że w obu przypadkach muzyka występuje dosyć krótko, stanowi ona ważną rolę dla retrospekcji Evy, jest tłem jej dziecięcych przeżyć, czymś, co z nią zostało. Późniejsze słowa Charlotty, która przyznaje, że jest niezdolna do wyrażania uczuć w inny sposób niż poprzez muzykę, stają się bolesnym uzupełnieniem wspomnień samotnej córki, której matka spędzała niemal cały czas ze swoją sztuką.

Oprócz opisanych już przypadków zastosowania muzyki intradiegetycznej w *Sarabandzie* i *Jesiennej sonacie*, w obu filmach występuje również muzyka słuchana przez bohaterów z nagrań. Jest to alternatywny sposób umieszczenia jej w świecie przedstawionym. Dwie podobne sceny z nagraniem występują już na początku każdego z filmów. W pierwszej z nich Victor pisze na maszynie i słucha drugiego utworu fantastycznego autorstwa Schumanna *Aufschwung* przed wejściem Evy i jej decyzją o zaproszeniu matki. Tytuł i natura utworu mogą antycypować emocjonalny wzlot, na który będą musiały zdobyć się Eva z Charlottą. Podobnie, pod względem muzyki, wygląda scena, w której Marianne po raz pierwszy spotyka Karin. Przed jej wejściem słucha z radia pierwszego kwartetu smyczkowego Johannes Brahmsa, obierając grzyby i wyłącza muzykę po wejściu wnuczki byłego męża. Może to dowodzić tego, że Marianne, choć sama nie jest muzyczką, pozostaje, podobnie do jej byłego męża, amatorką muzyki poważnej. Chociaż utwory te nie pełnią tak istotnej funkcji narracyjnej jak te omawianej wcześniej w filmie, to przygotowują określony nastrój na początku filmu – wprowadzają nas w życie rodziny muzyków oraz budują

i ożywiają świat poza tym, co pokazuje kamera – bohaterowie prawdopodobnie słuchali muzyki również przed rozpoczęciem sceny (być może Victor słuchał całego zbioru utworów fantastycznych Schumanna, a Marianne transmisji koncertu z filharmonii) i będą to kontynuować (lub nie) po jej zakończeniu. Bardziej złożoną rolę odgrywa odtwarzane na gramofonie przez Johanna scherzo z IX symfonią d-moll Antona Brucknera. Wchodząca po schodach Karin słyszy je najpierw przez drzwi, co skutecznie buduje napięcie przed złożeniem jej propozycji przez dziadka. Gdy wychodzi, utwór zostaje ponownie włączony. Karin nasłuchuje przez chwilę na korytarzu. Muzyka zaczyna łączyć się z jej dylematem oraz nieuchwytnym marzeniem kariery muzycznej. Nagle widzimy ją na białym tle, samą, grającą na wiolonczeli, wciąż słysząc Brucknera. Można podejrzewać, że już wtedy kiełkuje w niej decyzja o rezygnacji z kariery solowej – jej gra wydaje się niesłyszalna pośród dźwięków symfonii, a jej sylwetka oddala się i stopniowo zanika.

### 3. Muzyka ekstradiegetyczna w *Jesiennej sonacie* oraz *Sarabandzie*

Po porównaniu muzyki intradiegetycznej występującej w analizowanych filmach należy przejść do muzyki ekstradiegetycznej. Jej opis warto zacząć od zupełnie innej muzyki, występującej w czołówce filmu. W *Jesiennej sonacie* podczas napisów początkowych słyszymy pierwszą sonatę flet i basso continuo F-dur Georga Friedricha Händla, której spokojny, sielankowy nastrój kontrastuje z późniejszą tematyką filmu. Można podejrzewać, że jest to zabieg celowy, wprowadzający widza w atmosferę błęgiego życia i pracy na plebanii przed przełomem w postaci przyjazdu Charlottey. Zupełnie inna jest czołówka *Sarabandy* – zostaje w niej wprowadzony utwór tytułowy, opisana wyżej sarabanda ze suity piątej, której szczególna rola w filmie zostanie dalej prześledzona. Porównanie muzyki w intrach prowadzi do wniosku, że również w tej kwestii coś łączy te dwa filmy – jest to obecność muzyki od początku każdego z nich, co może podkreślać duże jej znaczenie.

Przy dalszym opisie muzyki ekstradiegetycznej warto wrócić do sarabandy z piątej suity na wiolonczelę solo Bacha w *Sarabandzie*. Jak wskazuje tytuł filmu, jest ona utworem wyjątkowo ważnym dla całego filmu. Poza opisaną czołówką oraz sceną pożegnania, występuje ona jeszcze wiele razy i zdaje się przypominać o zmarłej Anne (Luco 2016: 106–134). W większości przypadków pojawia się wtedy, gdy zostaje ona wspomniana lub jest widoczna na zdjęciu. Tym samym wyczuwalna (nie)obecność zmarłej żony Henrika zostaje podkreślona powiązaniem z nią motywem muzycznym. Jednocześnie jej własna historia spotyka się z historią Marianne. Gdy ta druga poznaje perspektywę poszczególnych osób biorących udział w tym rodzinnym dramacie, jej rola – osoby niezaangażowanej w konflikt, uważnie obserwującej sytuację, wyrozumiałej i medycyjnej – coraz



bardziej upodabnia się do roli zmarłej Anne. To scalenie zupełnie dotąd oddzielnych i niezależnych ludzkich losów zostaje po raz pierwszy zaakcentowane, gdy Marianne pozostaje w kościele i obserwuje ołtarz oraz światło wpadające przez okno. Wtedy również pojawia się sarabanda z piątej suity, którą można w pewien sposób utożsamiać z postacią zmarłej. Najważniejsza i kończąca dla tego procesu była jednak końcowa scena, w której Marianne spotkała chorą córkę i po raz pierwszy pojęła istotę ich relacji. „Ale ja pomyślałam o tym tajemniczym fakcie, że po raz pierwszy w naszym wspólnym życiu poczułam, że dotykam mojej córki, mojego dziecka” (Bergman 2004: 128) Być może, dopiero zrozumienie tragedii Anny oraz jej rodziny pozwala jej naprawdę poczuć, czym jest macierzyństwo. Prawdopodobnie właśnie dlatego wtedy również słyszymy tę sarabandę.

Warto jeszcze odnieść się do występującego w outrze *Sarabandy* wykonanego na organach chorału *Alle Menschen müssen sterben* Bacha. Wydaje się ona nawiązywać do sceny, w której Henrik ćwiczy sonatę triową na organach w kościele. Tam wygłasza on omawiany już monolog na temat swojej wizji śmierci jako spotkania ze zmarłą żoną. Takie muzyczne zakończenie, choć może zostać nieopatrznie pominięte, otwiera się na różnego rodzaju interpretacje. Z jednej strony można je interpretować jako właśnie kontynuację, dopełnienie tamtej sceny. Jedynym organistą w filmie był Henrik, więc temat chorału może naprowadzać interpretację albo na dopełnienie jego własnego losu, albo na przemianę, która mogłaby w nim zająć po próbie samobójczej – ostateczną akceptację śmierci żony, a tym samym wyjazdu Ingrid. Z drugiej strony często kojarzona z muzyką Bacha afirmacja życia i akceptacja śmierci, wybrzmiewająca również w tym utworze, może odnosić się do przemiany Marianne. Jeszcze inną interpretacją może być uznanie, iż wielogłosowy utwór na koniec odnosi się (podobnie jak sarabanda w czołówce) do samej struktury filmu, który jest polifonicznym dramatem rozpisany na rozbudowane głosy poszczególnych bohaterów, choć w przeciwieństwie do chorału Bacha w filmie jednocześnie usłyszymy maksymalnie dwa głosy – w żadnej scenie nie występuje więcej bohaterów.

Po opisanu, porównaniu i próbie interpretacji poszczególnych utworów występujących w *Sarabandzie* oraz w *Jesiennej sonacie* warto spojrzeć na muzykę w tych filmach z perspektywy ogólnej. Porównując dobór kompozytorów, można jednoznacznie stwierdzić, że elementem łączącym te dwa filmy jest muzyka Bacha. Oprócz tego Bergman dobrał do swoich filmów muzykę zupełnie innych twórców – Chopina, Schumanna oraz Händla w *Jesiennej Sonacie*, a w *Sarabandzie* Brucknera oraz Brahmsa. Dużo większe podobieństwo występuje między eksponowanymi w filmach epokami muzycznymi. W obu filmach są to późny barok i romantyzm (w *Sarabandzie* późniejszy). Filmy wykorzystują również dosyć różnorodne formy muzyczne – w *Jesiennej sonacie* są to preludium, koncert fortepianowy, miniatura fortepianowa, koncert na flet i basso continuo oraz sarabanda, a w *Sarabandzie* symfonia, sonata triowa, kwartet smyczkowy oraz również sarabanda. Dobór instrumentów koresponduje z tematyką każdego z filmów – w *Jesiennej sonacie*

przeważają klawiszowe (pomimo znaczenia, jakie ma sarabanda Bacha), a w *Sarabandzie* smyczkowe. Zamykając porównanie warstwy muzycznej w perspektywie ogólnej, warto zaznaczyć, że w *Sarabandzie* jest ogółem więcej muzyki w stosunku do czasu trwania filmu, głównie za sprawą powtarzanej wielokrotnie sarabandy.

Na koniec poruszona zostanie kwestia muzyki w substancji i esencji filmu – na jednym z poziomów wyróżnionych w koncepcji Pocięja. Oba filmy mają tytuły nawiązujące bezpośrednio do muzyki klasycznej, co ułatwia ich interpretację z tej właśnie perspektywy, nawet w oderwaniu od muzyki dodanej do filmu. Tytuł *Sarabandy* może odnosić się do przeczuwanego przez artystę związku muzyki, czy w ogóle sztuki, z życiem i śmiercią. W filmie tym, poprzez swoją częstą obecność, sarabanda Bacha wydaje się przenikać życie bohaterów, jest kluczowym elementem dla struktury dzieła i być może tu należy doszukiwać się genezy tytułu. Sprawa wydaje się bardziej złożona w przypadku *Jesiennej sonaty*. Pierwsza część tytułu nie powinna sprawiać trudności, bowiem akcja filmu rozgrywa się jesienią. Do kwestii sonatowości filmu odniósł się sam Bergman. Powiedział, parafrazując, że film był dla niego snem o matce i córce ukazanym w trzech porach dnia – rano, w południe i w nocy. To była cała idea. One dwie ukazane w tym czasie, bez wytłumaczenia, bez historii. Trzy części, jak w sonacie (Renaud 2011).

Omawiane wyżej zagadnienie można jednak rozbudować, wysnuwając hipotezę. Pojawia się tam bowiem interesujący motyw klamrowy. W prologu, w pierwszej scenie filmu Victor stoi w przedśionku i obserwuje żonę, witając widzów monologiem, który zaczyna się od słów „Ibland står jag och ser på min hustru, utan att hon vet om min närvaro”<sup>2</sup> (*Höstsonaten* 1978). Identyczny monolog, jeśli chodzi o miejsce i osobę, ma miejsce na początku epilogu. Zaczyna się on praktycznie od tych samych słów z minimalną różnicą w postaci okolicznika miejsca „här ute”<sup>3</sup>: „Ibland står jag här ute och ser på min hustru, utan att hon vet om min närvaro”<sup>3</sup> (*Höstsonaten* 1978). W obu wypadkach scena zaczyna się od tego samego ujęcia point-of-view – Evy siedzącej i pracującej przy swoim biurku. Podobieństwa idą dalej, choć dotyczą bardziej formy wypowiedzi niż treści. W obu monologach Victor opowiada o swojej żonie, o tym, co robi, co się z nią dzieje i odnosi to do wydarzeń z przeszłości: dalszej, w pierwszym monologu i najbliższej, poznanej przez widza w drugim. Mówi spokojnym, ciepłym głosem, lekko tylko zabarwionym smutkiem. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku pojawia się motyw czytania tekstu małżonki, z książki lub z listu. W końcu tu i tu Victor wyraża swoje ubolewanie nad tym, że nie potrafi z nią porozmawiać, wesprzeć jej, ubrać w słowa tego, co tak bardzo chciałby jej powiedzieć. Monologi różni jedna, jednak bardzo znacząca artystycznie kwestia formalna. Wypowiedź Victora w epilogu zostaje na moment przerwana, gdy zostaje on zauważony i poproszony przez Evę o wrzucenie

<sup>2</sup> Aby unaocznić, na czym polega i jak niewielka jest różnica między tymi dwoma wypowiedziami, w tekście głównym podano tekst oryginalny. W przekładzie Zygmunta Łanowskiego wygląda on następująco: „Czasem stoję i patrzę na żonę, kiedy ona o tym nie wie” (Bergman 1980: 5).

<sup>3</sup> „Czasem stoję tu i patrzę na moją żonę nie zauważony przez nią” (Bergman 1980: 59).

listu do skrzynki, który następnie czyta. Podczas głośnej lektury listu, w pewnym momencie przenosimy się w inne, prawdopodobnie nierzeczywiste miejsce, gdzie Eva mówi matce prosto w oczy to, co napisała w liście, po czym Victor zamyka list i film kończy się. Pozostałe, liczne różnice zawierają się w treści obu kwestii.

Tak daleko idące podobieństwo formalne tych dwóch scen może prowadzić do wniosku, że mamy tu do czynienia nie tylko z widoczną na pierwszy rzut oka klamrą, lecz również z filmową muzycznością na ostatnim, najgłębszym z wymienionych przez Pocięja poziomie – „muzyką w substancji i formie filmu”. Obie te sceny są głęboko muzyczne, choć nie mamy w nich do czynienia z żadną muzyką dodaną, a za muzykę w akcydensach filmu można uznać jedynie głosy aktorów oraz szelest papieru. Muzyczność tych dwóch scen zawiera się w ich substancji i wydaje się nawiązywać do tytułowej formy sonatowej. W takim ujęciu problemu pierwszą scenę można uznać za ekspozycję motywu, który zostaje przetworzony w toku filmu, a na koniec, po przetworzeniu, jest powtórzony w epilogu. Efektami pracy motywiczej byłyby tutaj inna słowna treść monologu oraz wspomniana już ważna różnica formalna – ingerencja Ewy w monolog i ujęcie, w którym „rozmawia” ona z Charlottą. Jeżeli ta interpretacja jest zasadna, to takie rozwiązanie byłoby kolejnym dowodem na głęboką relację filmu Bergmana z muzyką klasyczną.

## Podsumowanie

Powyższa analiza porównująca warstwę muzyczną filmów *Jesienna sonata* oraz *Sarabanda* nie miała na celu jednoznacznie określić, czy są to filmy muzycznie podobne, czy też nie. Odpowiedź na to pytanie jest niemożliwa w obliczu braku jednoznacznych kryteriów dotyczących stopnia podobieństwa muzycznego filmów. Nie wchodząc jednak w rozważania na ten temat, warto zaznaczyć, że między filmami występują zarówno jednoznaczne podobieństwa, jak i różnice, a ich prześledzenie w ramach porównania pozwala dostrzec złożoność zjawisk muzycznych występujących w każdym z nich. To muzyczne bogactwo – dobór przeróżnych kompozytorów, form i motywów oraz podatność na interpretację zabiegów muzycznych zastosowanych w filmach – jest przejawem dużej świadomości wykorzystania europejskiej muzyki klasycznej w twórczości Bergmana. Jednocześnie uprawomocnione zostało twierdzenie, iż między *Jesienną sonatą* a *Sarabandą* zachodzi szczególny muzyczny dialog.

## Bibliografia

- Bergman, I. (1980). *Sonata jesienna*. Tłum. Zygmunt Łanowski. Warszawa. Czytelnik.  
 Bergman, I. (1993). *Obrazy*. Tłum. Tadeusz Szczepański. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.  
 Bergman, I. (2004). *Sarabanda*. Tłum. Tadeusz Szczepański. *Dialog* 01: 102–128.

- Chomiński, J., Wilkowska-Chomińska, K. (1987). *Formy Muzyczne. Wielkie Formy Instrumentalne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Luco, A. (2016). *Sonatas, Screams and Silence*. New York: Routledge.
- Marchwica, W. (red.). (2006). *Słownik muzyki*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Pociej, B. (1995). Obecność muzyki. *Kwartalnik Filmowy PAN* 9–10: 271–277.
- Renaud, Ch. (2011). *An unrequited love of music*. <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/unrequited-love-music> [dostęp: 12.02.2022].
- Szczepański, T. (1997). *Zwierciadło Ingmara Bergmana*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Todd, R. (2007). *The Sarabandes from J. S. Bach's Six Suites For Solo Cello: an analysis and interpretative guide for the modern guitarist*. Praca doktorska. Denton: University of North Texas.
- Topolski, J. (2019). *Tarkowski – muzyka. Rozważania*. <http://nostalgiafestival.pl/pl/festival/tarkowski/tarkowski-muzyka-rozwazaniajan-topolski> [dostęp: 12.02.2022].

### Filmografia

- Höstsonaten (Sonata Jesienna)*. (1978). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Francja, Szwecja, RFN.
- Offret (Ofiarowanie)*. (1986). [film fabularny]. Reżyseria: A. Tarkowski. Francja, Szwecja, Wielka Brytania
- Saraband (Sarabanda)*. (2003). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Austria, Dania, Finlandia, Niemcy, Szwecja, Włochy.
- Scener ur ett äktenskap (Sceny z życia małżeńskiego)*. (1973). [film fabularny.] Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Såsom i en spegel (Jak w zwierciadle)*. (1961). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.
- Viskningar och rop (Szepty i krzyki)*. (1972). [film fabularny]. Reżyseria: I. Bergman. Szwecja.