

Doświadczenie śmierci w *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana

ANNA MELON

„Siódma pieczęć” to pojęcie zaczerpnięte z Nowego Testamentu, dokładniej, z Objawienia świętego Jana. Oznacza ono ostatni etap przed objawieniem tego, co ostateczne. Celem Apokalipsy było przedstawienie, dla pocieszenia serc w ciężkich czasach, językiem mistycznym, symbolicznym, zrozumiałym dla wtajemniczonych, ostatecznego triumfu Dobra nad Złem (gr. *apokalipsis* – odsłonięcie, objawienie)¹.

Spróbujmy zastanowić się, jak reżyser przedstawił Apokalipsę w analizowanym filmie – czy jest ona tylko alegorią, czy dramatem rozgrywającym się każdego dnia. Bogata bibliografia świadczy o dużym, na miarę wielkości dzieła, zainteresowaniu *Siódmą pieczęcią*. Jednak zastanawiający jest fakt, iż analizy dotyczyły tylko wybranych scen, głównych motywów filmu. Powtarzający się w tekstach krytycznych sposób interpretacji to próba tłumaczenia *Siódmej pieczęci* w nawiązaniu do biografii Bergmana. W czasie zbierania materiałów do pracy nie spotkałam się z komentarzem do pieśni śpiewanych przez postacie filmu, choć ich słowa niosą istotne treści. Podobnie zagadnienie związane z przekazywaniem przez reżysera prawd filozoficznych i egzystencjalnych za pomocą manipulacji środkami technicznymi (prowadzenie kamery, operowanie barwą i kontrastem), nie został jeszcze wyczerpany.

Jaki był cel stworzenia filmu i czemu miałyby służyć przeniesienie akcji do czasów tak odległych? *Siódma pieczęć* to nie jest przecież film historyczny. Skądinąd wiemy, iż Bergman uważał jego problematykę za współczesną. Czemu więc za miejsce akcji obrał średniowieczną Szwecję, a za formę filmu – moralitet?

Reżyser przedstawia nam na pozór prostą historię. Rycerz Antonius Block po dziesięciu latach wojen krzyżowych powraca do swego zamku w Szwecji. Towarzyszy mu giermek Jöns. Po Rycerza przychodzi Śmierć. Aby oddalić chwilę zgonu, Block zachęca Śmierć do gry w szachy. Odtąd o różnych porach dnia Śmierć pojawia się, aby kontynuować pojedynek.

Rycerz wraz z Jönsem zatrzymuje się w klasztorze. Podczas gdy giermek gawędzi z malarzem fresków, Antonius Block przystępuje do spowiedzi. Opowiada, jak chce przechrzcić Śmierć w grze, a także wyznaje, iż ma wątpliwości co do istnienia Boga. Spowiednikiem okazuje się przebiegła Śmierć. Wstrząśnięty Block postanawia walczyć ze śmiercią, póki starczy mu sił. Symbolem jego witalności staje się uniesiona pięść z pulsującymi pod skórą żyłami. Tuż przed

odjazdem z klasztoru Antonius jest świadkiem torturowania dziewczyny podejrzanej o czary i wywołanie zarazy dziesiątkującej ludność w całym kraju.

W czasie jednego z postojów Jöns udaje się do pobliskiej wioski, aby nabrać wody ze studni. W opuszczonej chacie zastaje Ravała, okradającego z kosztowności ludzi zmarłych na skutek zarazy. Raval grozi śmiercią dziewczynie – jedynemu świadkowi zbrodni. Giermek Antoniusa Blocka ratuje jej życie. Przy okazji w złodzieju rozpoznaje człowieka, który niegdyś namówił Rycerza do uczestnictwa w wyprawie krzyżowej.

W południe w innej wiosce odbywa się przedstawienie. Trójka kuglarzy: Jof, Mia i Skat, zabawia publiczność. Spektakl zakłóca procesja biczowników. Miejsce aktorów zajmuje wędrowny kaznodzieja, straszący rychłą śmiercią i końcem świata wszystkich zebranych.

Po nieudanym przedstawieniu aktor Jof posila się w karczmie. Zostaje zaczepiony przez kowala, którego żona Lisa uciekła ze Skatem, też aktorem, przyjacielem Jofa. Obecny w gospodzie Raval znęca się nad niewinnym kuglarzem. Ludzie dopingują Ravała. Widok cierpiącego Jofa jest dla nich dobrą zabawą. Wybawicielem aktora okazuje się giermek Jöns. Tymczasem kuglarz wymyka się z karczmy i przybiega do żony Mii rozmawiającej z Rycerzem. Wkrótce dołącza do nich Jöns z dziewczyną, której uratował życie i wspólnie zjadają posiłek przygotowany przez Mię. Postanawiają razem przejechać przez ciemny, pełen zbójów las. Przyłącza się do nich kowal. W nocy podróżni spotykają Skata ze zbiegłą Lisą. Aby powstrzymać gniew kowala, Skat pozoruje własną śmierć. Wkrótce prawdziwa Śmierć przychodzi po niego. Kiedy burza chwilowo ustaje, wszyscy udają się na spoczynek. Ciszę zakłóca krzyk Ravała umierającego z powodu zarazy. Bohaterowie nie są w stanie mu pomóc. Block rozgrywa partię szachów. W pewnym momencie Jof dostrzega drugiego gracza – Śmierć. Wraz z żoną i synkiem podejmuje próbę ucieczki. Rycerz przewraca pionki, by w ten sposób odwrócić uwagę Śmierci. Gra dobiega końca i Antonius przegrywa. Burza znów się nasila. Chwilowo opuszczony przez Śmierć Block dociera z resztą grupy do zamku. Tam czeka na niego żona Karin. Wspólnie zjadają posiłek. W tym czasie ich dom nachodzi Śmierć. Jedynymi, którzy przeżyli, okazują się Jof i Mia oraz ich synek Mikael.

W *Siódmej pieczęci* elementy fantastyczne współgrają z autentycznym aż do granic okrucieństwa realizmem² (na przykład scena palenia czarownicy na stosie, ukazane wnętrze typowej karczmy i niewybrednych upodobań jej gości). Dialogi nawiązujące do dramatów Szekspirowskich (monolog Rycerza unoszącego zaciśniętą pięść, rozmowa giermka Jönsa z kowalem o kobietach) przeplatają się z epizodami jakby wyjętymi z komedii *dell'arte*. Temu wszystkiemu towarzyszą filozoficzne dysputy Antoniusa Blocka z teatralną śmiercią i mistyczne widzenia kuglarza Jofa.

Średniowieczny kanon sztuki charakteryzuje wysoki stopień uduchowienia. Może ukazanie odwiecznego dramatu człowieka, związanego ze strachem przed śmiercią, właśnie w ascetycznym, czarno-białym ujęciu średniowiecznej, alegorycznej historii bardziej nas porusza niż podobna, ale współczesna opowieść. Bergman powiedział kiedyś: *W moich filmach chodzi o rzecz najważniejszą, o nadanie duchowego i ludzkiego sensu cywilizacji zaspokojonych potrzeb materialnych*³. Przypatrzmy się, w jaki sposób tego dokonuje.

Apokalipsa

Film rozpoczyna się cytatem z Objawienia świętego Jana, dotyczącym otwarcia przez Baranka siódmej pieczęci. Aniołowie sposobią się, by zadać w siedem trąb. W przedostatniej scenie Karin – żona Rycerza – tuż przed przybyciem Śmierci czyta ten sam fragment Nowego Testamentu i kontynuuje głośnie lekturę aż do opisu gwiazdy Północy. W tym momencie w komnacie pojawia się Śmierć.

Cytaty z Apokalipsy tworzą ramę *Siódmej pieczęci*, podobnie jak obraz brzegu morskiego o wschodzie słońca – na początku filmu. Na kamienistej plaży widzimy budzących się Antoniusa Blocka i jego giermka Jönsa, a w końcowym ujęciu Mię i Jofa nad morzem wstających ze snu w słoneczny poranek. Akcja filmu rozgrywa się w ciągu jednej doby. To ostatni dzień życia większości bohaterów *Siódmej pieczęci*.

Każda scena i niemalże każde zdanie wypowiedziane przez postacie filmu sugerują widzowi bliski koniec świata. W krainie spustoszonej przez suszę i zarazę nikt nie może być pewien, że dożyje jutra. Odpowiedzialnością za nieszczęścia obarcza się niewinnych ludzi – „czarownicę” za spowodowanie zarazy i konszachty z Diabłem, aktora – za niewierność czyjejś żony.

W kulturze chrześcijańskiej zapowiedzią końca świata, czyli dnia Sądu Ostatecznego, są wszelkie zdarzenia wykraczające poza granice ludzkiego pojmowania, a więc anomalie pogodowe, epidemie dżumy i cholery, kataklizmy, spadające meteoryty. Świat bliski zagłady przedstawiany był jako miejsce, gdzie wszystko jest na opak. W dziele Bergmana również możemy zauważyć podobne sygnały.

Krązą pogłoski o kobiecie, która urodziła dziecko z głową cielaka. Jöns opowiada swemu panu historię dwóch koni, które pożarły się nawzajem. Widziano także cztery słońca na niebie. Przez kraj ciągną pochody biczowników. Uprawiając publiczną pokutę, usiłują przebłagać Boga i odwrócić jego gniew. Podobno w nocy rozwierają się groby.

Ludzie obracają się przeciwko temu, w co kiedyś wierzyli – tracą sens życia. Tak dzieje się z Ravalem z Akademii Teologicznej w Roskilde (Doctor Mirabilis, Coelestis et Diabilis), który namówił Rycerza do udziału w wojnach krzyżowych, a teraz ograbia umarłych z kosztowności.

Pierwszemu ujęciu filmu towarzyszy pieśń z *Carmina Burana* – *Dies irae*. Pojawia się ona jeszcze czterokrotnie: kiedy Jöns przybywa do spustoszonej przez zarazę wioski, jest śpiewana przez biczowników zakłócających przedstawienie Mii i Jofa, możemy usłyszeć jej melodię w trakcie odwożenia czarownicy na miejsce kaźni oraz podczas wielkiej burzy kończącej dzień. *Dies irae*, czyli Gniew Boga, opowiada o apokalipsie i całkowitym zniszczeniu ziemskiego świata.

Pieśń śpiewana przez Mię i Jofa podczas przedstawienia w jednej z wiosek nie została przetłumaczona w polskiej wersji filmu. Wsłuchując się w intonację i spoglądając na rozbawione twarze aktorów, nie sposób nie skojarzyć jej z poprzednio przedstawianą, swawolną opowieścią o zdrażanym mężu. Właściwie pieśń ta staje się podkładem muzycznym ukazanej w tym samym czasie farsowej, jakby wyjętej z filmu niemego, scenki zalotów aktora Skata do żony kowala Lisy. Po przetłumaczeniu słów z niemieckiej listy dialogowej okazało się, że jej treść jest zgola poważna, wręcz dramatyczna. To uproszczona wersja *Dies irae*.

Jej ostatnie słowa zlewają się z hymnem (*Dies irae*), śpiewanym przez nadchodzących pokutników. Znaczenie piosenki kuglarzy jest istotne dla zrozumienia filmu. Jednak dotąd nie spotkałam się z interpretacją jej treści.

Tylko Mia i Jof przeżyli Bergmanowską apokalipsę, choć nie byli zupełnie bez grzechu. – Jof ukradł dla Mii srebrną bransoletkę. Oboje naigrywali się z rzeczy tak poważnych, jak Sądny Dzień. Przy akompaniamencie hałaśliwego bębna, śmiejąc się do siebie i parodiując w refrenie pianie koguta, robią śmieszne miny do zebranej gawiedzi.

Z ich pieśni dowiadujemy się o koniu piejącym na drzewie i miauczącej kurze. Podobne zaburzenia naturalnego porządku rzeczy miały być pierwszymi sygnałami rychłego końca świata. Wraz z następną zwrotką napięcie rośnie, bowiem mowa tu o wężu szybującym po niebie i bladej dziewicy.

*Koń siedzi na drzewie i pieje.
Ohü! Ohü!
Szeroka jest droga, lecz brama wąska.
Czarny tańczy na brzegu.*

*Kura miauczy w najciemniejszym morzu.
Miau! Miau!
Czerwony jest dzień, lecz ryba martwa.
Czarny kuca na brzegu.*

*Wąż szybuje po niebie.
Ohü! Ohü!
Dziewica jest blada, lecz mysz radosna.
Czarny biegnie na brzeg.*

*Kozioł syczy przez swoje dwa zęby.
Ohü! Ohü!
Szeroka jest droga, lecz brama wąska.
Czarny tańczy na brzegu.*

*Koń siedzi na drzewie i pieje.
Ohü! Ohü!
Szeroka jest droga, lecz brama wąska.
Czarny tańczy na brzegu.*

*Kura miauczy w najciemniejszym morzu.
Miau! Miau!
Czerwony jest dzień, lecz ryba martwa.
Czarny kuca na brzegu.*

*Wąż szybuje po niebie.
Ohü! Ohü!
Dziewica jest blada, lecz mysz radosna.
Czarny biegnie na brzeg.*

Świnia składa jaja, kot...
 Ohü! Ohü!
 Pośród nocy Ciemny stoi,
 Czarny zostaje, zostaje,
 Zostaje, zostaje, on zostaje na brzegu *

Porównajmy ją z odpowiednimi cytataми z Apokalipsy:

Smok stanął przed mającą urodzić Niewiastą,
 Ażeby skoro tylko porodzi, pożreć jej dziecko ⁴.
 I strącony został wielki Smok,
 wąż starodawny,
 nazwany diabłem i szatanem,
 zwodzący całą zamieszkałą ziemię ⁵.

W piosence naszych bohaterów słyszymy także o koźle syczącym przez dwa zęby, niczym wąż przez swoje zęby jadowe. Symbolika kozła od dawna związana jest z szatanem, pojęciem grzechu, a w szczególności z rozpustą.

Widzimy, że piosenka jest poważna, dramatyczna, ale sposób jej przekazu – bardziej ludzki. Kuglarze osławiają widzów z myślą o śmierci i końcu świata. Śpiewają o znakach zwiastujących jego nadejście. Pieśń jest skrótem, wyborem najważniejszych informacji, które każdy powinien sobie przyswoić, a są to: umiejętność rozpoznawania znaków zwiastujących zbliżającą się apokalipsę, pamięć o wartości uczciwego życia oraz ponadczasowe *memento mori*.

Najbardziej zagadkową i niepokojącą postacią jest Czarny, o którym wspomina się na końcu każdej strofy. Czarny biegnie na brzeg, tańczy, kuca, jakby na coś czekał. Powtórzony ostatni wers piosenki podkreśla, że Czarny zostaje na plaży pośród nocy. Kim jest ta tajemnicza postać? Czarnym może być Diabeł albo Śmierć. Czarną śmiercią zwano zarazy morowe, takie jak dżuma i cholera, dziesiątkujące ludność średniowiecznych miast i wiosek.

W filmowej roli Śmierci występuje mężczyzna – Bengt Ekerot. Także on odczytuje wersety Apokalipsy towarzyszące pierwszym ujęciom *Siódmej pieczęci* ⁶. Może Śmierć z początkiem każdego nowego dnia recytuje podobne wersety komuś innemu, wyznaczając w ten sposób ostatni dzień jego życia, jak to ma miejsce w przypadku Rycerza i jego giermka Jönsa?

Zadaniem *Dies irae*, podobnie jak piosenki Mii i Jofa, było pouczenie o trudnej drodze życia uczciwego, przestroga przed zakusami Diabła i gniewem Najwyższego.

W *Siódmej pieczęci* duchowni są ukazani jako wykonawcy egzekucji na niewinnych albo jako straszący śmiercią mieszkańców wiosek. Mnisi, posępnie jęki umartwiających się i krzyki udręczonych wprowadzają do filmu atmosferę strachu, terroru psychicznego. Nawet sama Śmierć nosi mnisi habit.

Procesja biczowników jest sfilmowana kamerą prowadzoną blisko ziemi. W ten sposób operatorowi udało się spotęgować wrażenie przytłaczającego strachu i makabry widowiska. Scena ta przywodzi na myśl obrazy Hieronima Boscha z jego przerażającymi wizjami piekła.

* Przekład z niemieckiej i szwedzkiej listy dialogowej.

Odejście procesji pokazano inaczej. Biczownicy odchodzą, a właściwie znikają na tle wyschniętej ziemi – tak, jakby zostali przez nią wchłonięci niczym struga wody. Można to interpretować jako odrzucenie ofiary pokutników przez Boga, daremność ich umartwiania się.

Człowiek średniowieczny oceniał stronę zewnętrzną oglądanych przedmiotów i zdarzeń. Liczyło się to, co widoczne, jaskrawe, niezwykle. Stąd też dążenie do świętości, jakże częste w tej właśnie epoce, przybierało formę ascezy jawnej, przeznaczonej dla oczu otoczenia, formę cierpienia na pokaz, które wcześniej czy później zapewni chwałę umartwiającemu się⁷. Lecz największą pokusą dla człowieka wybierającego życie pełne wyrzeczeń jest pycha. Wędrowny kaznodzieja, który aby poruszyć tłum, poniża wszystkich, obsypuje wyzwiskami, manifestuje w ten sposób swoją wyższość nad nimi. Pycha zaślepia go. Kamera podkreśla jego stosunek do tłumu, ukazując przewagę postaci księdza nad klęczącymi ludźmi.

Ponadczasowość *Siódmej pieczęci* ma źródło w zawsze obecnej w umyśle ludzkim obawie przed nieznanym. Dążąc do poznania otaczającego świata, często można zgubić istotę, sens życia, tak jak Faust Goethego. Objawienie świętego Jana przynosi ludziom nadzieję na poznanie tego, co zakryte, na przeniknięcie Bożych planów, zrozumienie całego mechanizmu istnienia.

*Zdjęcie wszystkich pieczęci daje człowiekowi czas, aby odnalazł swoje miejsce na ziemi, zastanowił się nad znaczeniem własnej egzystencji. Musi uświadomić sobie, że nie jest w stanie zwalczyć strachu w sobie ani poprawić świata, jeżeli nie wybierze najtrudniejszej drogi życia*⁸.

O tym właśnie śpiewają Jof i Mia. Trzy razy ich słuchaczom zostaje udzielona przestroga:

Szeroka jest droga, lecz brama wąska.

Jest to powtórzenie słów Jezusa z kazania na górze:

Wchodźcie przez wąską bramę, bo szeroka jest brama i szeroka droga, która wiedzie na zatracenie, a wielu jest takich, którzy przez nią wchodzą.

*A jakże ciasna jest brama i jak wąska droga, która prowadzi do życia! i niewielu ją odkrywa*⁹.

Antonius Block, główny bohater filmu, wybrał trudniejszą drogę – krucjatę, lecz czy nie stała się ona dla niego ucieczką przed samym sobą, przed wątpliwościami niepokojącymi duszę? Tuż przed śmiercią Rycerz postanawia stawić czoło własnemu strachowi, dokonać czegoś wartościowego i dobrego w życiu i w ten sposób odnaleźć Boga. Kiedy udaje mu się uratować Mię i Jofa przed śmiercią, mimo przegranej w szachy – grze o własne życie, zachowuje uśmiech na twarzy.

Śmierć

Rycerz wyznaje, że pustka stała się zwierciadłem jego twarzy. Jeśli zwierciadło potraktujemy jako instrument mówiący prawdę o bohaterze, pustka będzie obrazem jego życia i duszy. Z drugiej strony mocą, która wszystko pustoszy, nicością, pustką jest właśnie śmierć. W filmie Bergmana aktor grający rolę Śmierci ma twarz pomalowaną na białą. Biel kojarzy się z kolorem czaszki. Ale zamierzeniem reżysera było ukazanie twarzy Śmierci jako syntezy trupiej czaszki i... maski kłowna¹⁰.

Rycerz wyznaje Mii, że ma nudne towarzystwo, myśląc o własnej osobie. Jednak my wiemy o Śmierci kroczącej tuż za nim. Już na początku filmu Śmierć mówi Antoniusowi: *Towarzyszę ci od dłuższego czasu*.

Często widzimy kłownów-mimów, którzy parodiują idących ulicami ludzi. Stają się ich cieniami, drugim ja. Można porównać Śmierć do takiego właśnie cienia, zwierciadła, dzięki któremu dostrzegamy nasze słabości i wady.

Siódma pieczęć jest Bergmanowską próbą zmierzenia się ze śmiercią, spojrzenia jej w twarz. Śmierć czeka każdego. To wielki dramat – nie można jej uciec. Obecność Śmierci jest wyczuwalna niemal w każdej chwili. Choć jako postać pojawia się w filmie siedem razy, nie licząc widzenia Jofa, ale często mówi się o niej – czyli o zarazie oraz rychłym Sądzie Ostatecznym. Nawet w sielankowych scenach z Jofem, Mią i Mikaelem widzimy jej maskę w tle.

Podczas dyskusji nad obsadą ról w następnym przedstawieniu zdenerwowany Skat wykrzykuje: *Kto tu właściwie rządzi? Do kogo należy ostatnie słowo?* Zakłada maskę kościotrupa z pustymi oczodołami i wygłasza monolog: *Głupcy, zapamiętajcie sobie. Wasze życie wisi na włosku, zaś dni wasze są policzone. Kto zatem ma ostatnie słowo – Skat, czy... Śmierć?* Oczywiście aktor chce tylko wczuć się w nową rolę, ale jest to czytelny przekaz uniwersalnej prawdy. To również parodia monologu wygłaszanego przez kaznodzieję wędrującego wraz z procesją biczowników. Dramatyzm śmierci jest tu wyraźnie złagodzony przez komentarz Skata do wygłoszonych słów: *Czy kobiety zechcą mnie w takim przebraniu? Czy mogę w nim liczyć na sukces? Nie, już teraz czuję się jak truposz*. Tym zdaniem zapowiada swoją niedaleką już śmierć, ale jednocześnie ją ośmiesza i w ten sposób oswaja¹¹.

Przedostatnia scena na zamku Antoniusa Blocka jest kulminacyjnym punktem filmu. Śmierć przychodzi zebrać swoje żniwo. Jej przybycie jest równie dramatyczne jak za pierwszym razem na plaży. Wtedy szum fal i wiatru zostały zupełnie wyciszone. Dramatyzm chwili podkreślała właśnie ta nienaturalna cisza. Fale nadal uderzały o kamienisty brzeg, ale my wraz z rycerzem znaleźliśmy się już w innym wymiarze. Z pozoru nic nie zapowiadało przybycia Śmierci. Pojawienie się jej na ekranie było niczym zderzenie z prawdziwą osobą. Mimo świadomości, że oglądamy fikcję na ekranie, czuliśmy się nieswojo.

Natomiast na zamku panuje atmosfera oczekiwania. Czytane przez Karin Objawienie świętego Jana ma przygotować bohaterów, jak również niecierpliwego widza, na nadejście czegoś ostatecznego. Bergman stopniuje napięcie niczym Hitchcock. Wpierw słyszymy łomotanie do wrót zamku. Kiedy Jöns wraca od drzwi i oznajmia, że nikogo za nimi nie było, moglibyśmy odetchnąć z ulgą, gdyby nie zbliżenie twarzy Dziewczyny znalezionej przez giermka w wymarłej wiosce. Wszyscy słuchają opisu ziemi zniszczonej przed Sądem Ostatecznym. W tym momencie Dziewczyna odwraca głowę w stronę małego okna. Widzimy palące się obok łuczywo i powracamy pamięcią do czytanych wersetów o ziemi spalonej słońcem i ogniem. W dotąd ciemnym oknie znienacka pojawia się wielka jasność. Oczywiście możemy ją uznać za znak wschodu słońca, ale jest coś nienaturalnego w tym nagłym rozbłysku. Cisza wypełnia całą komnatę. Dziewczyna, znów powodowana jakąś tajemną wiedzą, odwraca się, by ujrzeć, jak z ciemności wyłania się Śmierć. Czarna postać skąpana jest w świetle, którego źródła nie można dojrzeć. Nie widzimy jej twarzy. Jest jedną czarną plamą pochłaniającą promienie świetlne. To już nie ta sama Śmierć grająca w szachy

i konwersująca z Rycerzem. Tym razem pozostaje milcząca. Bohaterowie sami wiedzą, jak się zachować, jak się do niej zwracać. Nieznajoma Dziewczyna wiedzona instynktem klęka przed majestatem *szlachetnej pani*¹². Podobnie czynili ludzie, widząc pochód biczowników. Ale w oczach Dziewczyny nie widzimy strachu, raczej nadzieję i ufność. Dotąd nie wymówiła w filmie żadnej kwestii, teraz z jej ust słyszymy: *I dokonało się*.

Wizerunek Śmierci, motyw gry w szachy, ścinania Drzewa Życia (w scenie śmierci Skata) oraz taniec śmierci są wzorowane na średniowiecznych malowidłach. Uderzające jest podobieństwo bohaterów filmu do alegorycznych figur na rysunkach Albrechta Dürera czy w cyklu *Taniec śmierci* Hansa Holbeina młodszego. Tadeusz Szczepański za przykład inspiracji Bergmana podaje freski piętnastowiecznego malarza szwedzkiego Albertusa Pictora w kościółku w Täby¹³. Z wydanych wspomnień reżysera możemy się dowiedzieć, że często asystował swemu ojcu – protestanckiemu pastrowi – w wyprawach do odległych wsi, gdy jechał odprawić mszę. W ten sposób przyszedł reżyser stykać się z najróżniejszymi alegorycznymi przedstawieniami śmierci i apokalipsy¹⁴.

Śmierć jest najbardziej teatralną postacią filmu, wyraźnie odcina się od reszty świata przedstawionego. Jej wygląd, podobnie jak pozostałych bohaterów, współgra ze średniowiecznymi kanonami. Lecz ironiczne odpowiedzi Śmierci brzmią bardzo współcześnie: *Zadrgasz się. Nie uważasz, że w tym kolorze [czarnym] bardzo mi do twarzy?* Skat – zwykły kuglarz – do przychodzącej po niego Śmierci kieruje słowa, które pasowałyby do dzisiejszego artysty-biznesmena: *To niemożliwe... Jestem bardzo zajęty... Śpieszę się na występy... A moja umowa, moje dzieci, rodzina? A może wzięłabyś łapówkę?* – Te drobne szczegóły w wypowiedziach postaci niepostrzeżenie przenoszą akcję filmu z czasów średniowiecznych do świata XX i XXI wieku. *Memento mori*, przypomina nam Bergman.

Do tematu śmierci powrócę jeszcze kilkakrotnie, bowiem strach przed tym, co nieuniknione i próba przezwyciężenia go to główne zagadnienia związane z przeżywaniem apokalipsy.

Diabeł

W śpiewanej przez giermka Jönsa piosence Diabeł jest przedstawiony jako brat człowieka: (...) *a Diabeł, twój brat, skacze blisko ciebie*.

Wiadomo, że Zły macza palce w niedoli ludzkiej. On wywołał zarazę. Działa w porozumieniu z czarownicami. Jednak niewiele dowiadujemy się o nim z filmu. Zło jest tu jak najbardziej ludzkie. Do piekła możemy przyrównać scenę z karczmy. Tam, wśród płomieni, makabrycznego stuku kubków i dymu z palącego się alkoholu, Jof musi stać na głowie i udawać niedźwiedzia. Ale jest to piekło ziemskie, gdzie zamiast diabłów widzimy przerażające twarze wykrzywione podnieceniem oraz pragnieniem zabawy czymś kosztem, a może nawet chęcią odwetu za strach i nieszczęścia.

W scenie spowiedzi Antoniusa Blocka Śmierć pokazuje swoje diabelskie cechy. Podstępem zdobywa wiadomości o Rycerzu i planach ogrania jej w szachy, prowokuje Blocka do bluźnierstwa. Rycerz musi przechytrzyć ją, aby ocalić rodzinę aktorów.

Diabła zobaczymy na ścianach kościoła, do którego przybywa Rycerz na początku swej wędrówki. Jednak o istnieniu Złego może zaświadczyć tylko Jof – kuglarz, który na co dzień obcuje z czortami i aniołami, lecz nawet żona nie wierzy w jego opowiadania.

A więc zło w *Siódmej pieczęci* występuje pod dwiema postaciami. Jego ucieleśnieniem jest Diabeł widziany przez Jofa. Inne zło rodzi się w samym człowieku. Jak pisał Emanuel Swedenborg – szwedzki filozof i mistyk – człowiek ma niebo lub piekło w sobie. Już za życia, w zależności od swego postępowania, znajduje się on swym duchem w jednym lub drugim ¹⁵.

Bóg

Pierwszą czynnością, jaką wykonuje rycerz tuż po przebudzeniu, jest modlitwa. Zaraz potem pojawia się Śmierć. Te dwa wydarzenia sugerują widzowi, że świat przedstawiony w filmie należy do kręgu kultury chrześcijańskiej. Antonius Block po dziesięciu latach nieobecności powraca do rodzinnych stron z wyprawy krzyżowej. Sprawia wrażenie żarliwego chrześcijanina, lecz, jak się później okazuje, jego fanatyzm był tylko ucieczką przed zwątpieniem. Bowiem największym pragnieniem Rycerza jest zdobycie dowodu na istnienie Boga. Desperacja bohatera jest tak wielka, że gotów jest spytać o to nawet Diabła ukrytego w oczach „czarownicy”. Dziewczyna skazana na spalenie na stosie wierzy, że w jej oczach można zobaczyć Złego, że towarzyszy jej na każdym kroku. Niestety, podobnie jak Boga, Rycerz nie jest w stanie dostrzec Diabła.

W *Siódmej pieczęci* wielokrotnie podkreślana jest nieobecność Boga bądź jego oddalenie od spraw ludzkich. Jöns śpiewa: *Pan Wszchemgący wysoko na niebie, a Diabeł, twój brat, skacze blisko ciebie*.

W groźbie zbója – byłego teologa słyszymy: *Nie próbuj krzyczeć. Wokoło nie ma nikogo, ani Boga, ani człowieka*.

Największym problemem filozoficznym i egzystencjalnym człowieka było i jest dojmujące poczucie samotności we wszechświecie. Wiara nadaje sens naszemu życiu, daje nam nadzieję. Prawdziwa wiara to cenny i rzadki dar. Dla Rycerza jest ona udręczeniem.

Rycerz: *To tak, jakby się kochało kogoś, kto przebywa gdzieś w ciemności i nigdy nie jest przy tobie, choćbyś nie wiem jak mocno go wzywał.*

Blockowi wiara nie wystarcza. On chce poznać prawdę. Tu właśnie tkwi przyczyna dramatu Antoniusa. Jego wiara nie jest dostatecznie wielka, aby to, w co wierzy, uznać za prawdziwe. Najbardziej dramatyczna scena spowiedzi Rycerza warta jest przytoczenia:

Śmierć: *Żądasz gwarancji?*

Rycerz: *Nazwij to jak chcesz. Czyż nie jest rzeczą nieprawdopodobną ogarnąć Boga za pomocą zmysłów? Dlaczego on sam skrywa się za mglistą zasłoną niespełnionych obietnic i cudów, których nikt nie widział?*

Śmierć nie odpowiada.

Rycerz: *Czy możemy dać wiarę tym, co wierzą, skoro nie potrafimy uwierzyć w samych siebie? Co się stanie z tymi spośród nas, co chcieliby wierzyć, ale nie są do tego zdolni? A z tymi, co i nie chcą wierzyć, i nie są zdolni do wiary?*

Rycerz milknie, ale nadaremnie czeka na odpowiedź. Panuje głębokie milczenie.

Rycerz: *Dlaczego nie mogę zabić Boga w sobie? Dlaczego on trwa nadal w poniżeniu i bólu, mimo że złorzeczę mu nieustannie i pragnę wyrwać go z serca? Dlaczego, mimo wszystko, stawia on tę trudną do zniesienia rzeczywistość, której nie mogę się pozbyć? Czy mnie słyszysz? (Nie wiemy, do kogo zwraca się z pytaniem. W trakcie swego monologu już nie patrzy w stronę „zakonnika”, ale kieruje spojrzenie na figurę umęczonego i ukrzyżowanego Jezusa. Chrystus jest pokazany w taki sposób, że się wydaje, iż obserwuje Rycerza. W trakcie spowiedzi kilkakrotnie widzimy obraz figury, tak jakby każde słowo Blocka dokładało ciężaru do grzechów, za które Jezus oddał życie na krzyżu).*

Śmierć: *Tak słyszę cię. (Bohaterowi odpowiedzieć może tylko Śmierć. Sam musi pokonać tę trudną drogę życia. Musi zaufać Bogu lub dostrzec jego znaki).*

Rycerz: *Chcę wiedzieć – nie wierzyć, nie chcę gubić się w przypuszczeniach, chcę wiedzieć. Chcę, by Bóg wyciągnął ku mnie ramiona, by objawił mi się osobiście, by do mnie przemówił.*

Śmierć: *A on milczy. (Śmierć mówi o milczeniu Boga. Tych słów rycerz nie wymawia. Śmierć wkłada je w usta strapionego, skłaniając go do dalszych błuśnierstw).*

Rycerz: *Wołam do niego w ciemności, ale tam chyba nie ma nikogo.*

Śmierć: *Być może tam rzeczywiście nikogo nie ma.*

Rycerz: *W takim razie życie jest niegodnym, pełnym upokorzeń koszmarem. Nie można żyć stale w obliczu śmierci, w przeświadczeniu, że wszystko jest nicością.*

Śmierć: *Większość ludzi nie zastanawia się nad tym. Ani nad śmiercią, ani nad bezsenssem życia.*

Rycerz: *Choć pewnego dnia przyjdzie im wydać ostatnie tchnienie i spojrzeć w mrok.*

Śmierć: *Kiedy ten dzień nadchodzi...*

Rycerz: *W naszej bojaźni powstaje obraz – i ten obraz nazywamy Bogiem.*

Śmierć: *Zadręczasz się...*¹⁶

W końcowej części dialogu można zaobserwować, jak Śmierć nadaje kierunek rozmowie, prowokuje Rycerza, stara się przewidzieć pierwsze słowa, przeniknąć myśli swojej ofiary. Traktuje go z żartobliwym dystansem, bawi się nim. Zaczynamy podejrzewać, że Śmierć wie dużo więcej, ale nie jest w jej mocy powiedzieć o tym człowiekowi. Śmierć jest jego ostateczną próbą.

Podczas tej sceny Rycerz klęczy przy konfesjonale, ale jak zauważył Peter Cowie, mocne żelazne kraty bardziej przypominają więzienie niż miejsce uwolnienia od ciężaru grzechów¹⁷. Warto dodać, że wrażenie osaczenia potęguje cień kraty na ścianie po prawej stronie rycerza. Antonius Block znajduje się w dziwnej pułapce ze światła, ciemności, żelaza i kamiennego muru. Rycerz został skazany na śmierć. Gra w szachy jedynie odracza wyrok. To ujęcie ma również charakter metaforyczny. Bohater zagubił się w natłoku sprzecznych uczuć i myśli. Pragnie wyrzucić Boga z własnego serca, a zarazem wyznaje, że chce, by Stworzyciel wyciągnął do niego swe ramiona.

Najbliżej Rycerza jest Śmierć. Tylko ją jest w stanie zobaczyć. Śmierć istnieje, tego możemy być pewni. A cóż z Bogiem?

Najważniejszy problem, stale akcentowany w filmie, to stosunek człowieka do Boga w kontekście zła. Doświadczenie cierpienia i zła może osłabić ufność pokładaną w Stwórcy¹⁸.

Śmierć nie udziela Rycerzowi odpowiedzi na pytanie o Pana, ale też nie odpowiada przecząco.

Rycerz: *I wtedy wyjawisz mi swoją tajemnicę?*

Śmierć: *Nie ma żadnych tajemnic.*

Rycerz: *Nic więc nie wiesz?*

Śmierć: *Nie mam nic do powiedzenia.*

Śmierć nie mówi nic wprost. Nie zaprzecza istnieniu Boga i tego nie potwierdza, ale daje nam wskazówkę – *nie ma żadnych tajemnic*. Jak więc mamy upewnić się, że Bóg istnieje? To paradoks, ale ufność pokładana w Stwórcy daje tę pewność. Luter odróżnia Stwórcę od stworzenia. (...) *Wszelkie stworzenia są maskami i przebraniami Boga*¹⁹. Oznacza to, że stworzenie jest przebraniem, które potrafi zdjąć jedynie wierzący. Najmniejszy listek świadczy o obecności Boga w stworzonym świecie. Przebranie nie jest żadnym odbiciem Boga, lecz Jego maską, która Go ukrywa. Człowiek, któremu brak wiary, widzi jedynie maskę i tylko wierzący potrafi ujrzeć prawdę, czyli to, co przekracza formę egzystencjalną stworzonych rzeczy. Owo marzenie, aby móc przejrzeć maskę Boga, przenika filmy Bergmana i nie słabnie, kiedy reżyser próbuje wyzwolić się z okowów dziecięcej wiary²⁰. Jak pisał w *Obrazach*, *Siódma pieczęć* była wyrazem starcia się dwóch poglądów: naiwnej, dziecięcej wiary i szorstkiego racjonalizmu²¹.

W świecie wykreowanym przez Ingmara Bergmana Boga można spotkać na ziemi. Dowodem na Jego istnienie są widzenia Jofa. Kuglarz jest w stanie dojrzeć Śmierć, grającą z Rycerzem w szachy. Istnienia Śmierci jesteśmy pewni. Nawet Antoniusz Block ją spotyka. Czemu zatem nie wierzyć w inne widzenia wędrownego aktora? Jeśli Rycerzowi dane jest zobaczyć choć część tego, co zakryte przed oczami tłumu, Jofa będziemy postrzegać jako jedyne, który jest zdolny przeniknąć więcej. Mąż Mii ma widzenia. Opowiada o aniołach, diabłach, Marii, spacerującej z Jezusem po łące. Jof ma zdolności mistyczne. *Mystyk, mistycyzm* to słowa pochodzenia greckiego oznaczające wtajemniczenie i skrytość, a także doświadczenie niepubliczne, nie dla wszystkich²². Widzenia kuglarza są takimi właśnie, tylko jemu właściwymi, momentami nagłego olśnienia i zrozumienia.

Zenon Ciesielski w artykule na temat twórczości Bergmana podkreślał jego związek z myślą szwedzkich filozofów²³. Emanuel Swedenborg był dla kultury skandynawskiej ważnym filozofem, mistykiem i myślicielem. Znaczną część życia poświęcił rozbudowie doktryny o korespondencji. Według Swedenborga wszelkie zjawiska mają swe odbicie, można je nazwać odwróconym obrazem. Skoro istnieje radość, musi też istnieć ból, czyjaś strata rodzi zarazem czyjś zysk. Czerń jest czernią, ponieważ istnieje biel. Tak samo jest z dobrem i złem, które nie mogą istnieć samodzielnie. Podobnie niebo nie istnieje bez piekła. Korespondencja była teorią zbieżności zachodzącej między rzeczami naturalnymi, duchowymi i boskimi. Znajdują się one w stosunku do siebie jak prawzór, odbicie i cień. Każda rzecz naturalna reprezentuje rzecz duchową, a ta z kolei – boską²⁴.

Szwedzki filozof uważał, że wszystkie elementy świata tworzą rodzaj słownika, a sposób ich powiązania – tekst, który można odczytać. W myśl tej teorii cały świat stawał się symbolem Stworzyciela. Jof dostrzega istotne znaki. Czyta w alfabecie świata, obcuje z Bogiem. Nie potrzebuje upewniać się o Jego istnieniu.

Natomiast sytuacja Rycerza przypomina opisywaną przez Sørensa Kierkegarda, który w *Bojaźni i drżeniu* wspomina o problemie milczenia Boga, o Bogu ukrytym (*Deus absconditus*). Według niego rozumem nie sposób przeniknąć tajemnicy bytu i absolutu. Jedyną nadzieją człowieka jest absurda wiara, dzięki której człowiek może sam siebie przekroczyć, docierając do transcendencji. Antonius Block nie umie przyjąć wiary, bez zastanowienia się nad wszystkimi towarzyszącymi jej paradoksami i niedorzecznościami. Jedyną jego szansą zbawienia jest łaska Pana.

Człowiek składa się z dwóch aspektów: materialnego i duchowego, został stworzony na podobieństwo Boga i dlatego wykracza poza świat przyrody. Według Lutra grzech jest wynikiem walki ciała z duszą, walki, która kończy się rozpaczą. Ale załamanie się w rozpacz nie pogrąża człowieka, grzech nie przekreśla możliwości zbawienia. Zbawić bowiem może tylko łaska Boga. Miłość Boga do człowieka jest większa niż gniew, dlatego Stworzyciel decyduje się wybaczyć i obdarzyć łaską²⁵. Teraz zrozumiemy, czemu na polanę, gdzie leży ciało Ravała zmarłego w okropnych mękach, pada złoty snop światła. Raval był złym człowiekiem, lecz swą męką okupił zbrodnie, a rozpaczą w obliczu śmierci wzbudził litość i miłość Stwórcy. Światło możemy odczytać jako symbol łaski Bożej.

Pytanie o Boga jest zawsze u Bergmana pozostawione bez odpowiedzi czy jakiegokolwiek sugestii. (...) Nie otrzymał jej średniowieczny rycerz Antonius Block w „Siódmej pieczęci”. Odpowiedzi bowiem tu i teraz nie ma²⁶. W świetle przytoczonych argumentów stwierdzenie Grzegorza Konsalika nie jest do końca trafne. Odpowiedź trzeba odnaleźć samemu, natomiast ślady obecności Boga spotkać można wszędzie. Trzeba tylko umieć patrzeć!

Innym argumentem na istnienie Boga w *Siódmej pieczęci* jest sposób przedstawienia rzeczywistości. Jak już wcześniej zaznaczyłam, poruszamy się w świecie kultury chrześcijańskiej. Głównym problemem Bergmana jest jego ambiwalentny stosunek do Absolutu. Jak pisze Zern: *Jego Bóg jest uwewnętrzniony i odzywa się za każdym razem, kiedy reżyser otwiera usta*²⁷. Tę obecność możemy zauważyć w estetyce filmu, obrazie, dźwięku, świetle i kolorze.

Światło i kolor

Kandinsky w rozprawie o barwach pisze: *Kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko młoteczkiem. Duch zaś wielostrunowym fortepianem*²⁸. *Wspaniałość koloru* – pisze też Kandinsky – *musi widza gwałtownie pociągać, ale zarazem przesłaniać głębiej leżące treści*²⁹. Te porównania doskonale tłumaczą to, co widać w *Siódmej pieczęci*. Film wywiera na widzach ogromne wrażenie, ale trudno wyrazić słowami, czego jesteśmy świadkami. Bardzo trudno ogarnąć sens dzieła.

Operator Gunnar Fischer i reżyser „grają na naszych duszach” za pomocą obrazu, barwy i światła. Mając do dyspozycji czerni i biel, wykorzystali możliwości dramatyczne kontrastujących ze sobą kolorów.

W pierwszych ujęciach filmu czern i biel ścierają się ze sobą w postaci skłębionych chmur i przeświecającego przez nie słońca lub księżyca. Zaraz potem ukazuje się czarny ptak szybujący na tle jasnego nieba, a w końcu pierwszy widok brzegu morskiego. Czarne skały i plażę obmywają jasne, jakby srebrne fale. Wybrzeże jest pokazywane wielokrotnie, ale w różnym oświetleniu. Morze i brzeg „zamieniają się” kolorami. Srebrnoszare fale w następnym ujęciu tworzą czarną taflę wyraźnie odcinającą się od nieba. Czarny brzeg okazuje się plażą pokrytą jasnymi, krągłymi kamieniami.

Widać skaliste wybrzeże i śpiących na nim ludzi. Prawie świta. Rycerz budzi się, idzie w stronę morza, klęka. Zaczyna się modlić. Po chwili na linii horyzontu coś pęka, jakby rozdarto tkaninę nieba. Pół twarzy Blocka rozbłyska od pierwszych promieni słonecznych, druga część – kryje się w mroku. Ten obraz jest metaforą dualizmu człowieka, jego rozdwojenia pomiędzy tym, co duchowe – szukaniem Boga w sobie, utwierdzeniem się w wierze, a tym co cielesne – pragnieniem szczęścia, dostatku. To zapowiedź jego walki ze Śmiercią i ambiwalentnego stosunku do Stwórcy.

Biel w *Siódmej pieczęci* kluje w oczy jak lód albo jest ciepła i delikatna. Kandinsky prócz właściwości samego koloru przypisywał mu cechy fizyczne, prawie materialne³⁰. Według malarza biel dźwięczy jak cisza, która nieoczekiwanie może stać się wymowna. Tehnie wielką ciszą, ale nie martwą. Przeciwnie – jest milczeniem pełnym możliwości.

Jedyna naprawdę rozświetlona słońcem scena to pobudka Jofa i Mii na plaży po przerażającej burzy z piorunami. Bohaterom udało się umknąć Śmierci, przeżyć apokalipsę. Wyruszają w stronę słońca pełni nadziei i miłości. Jasność obrazu zapowiada początek, narodzenie do nowego życia, czystość, niewinność. Mia nie nosi już ciemnej spódnicy. Jej biała halka radośnie powiewa na wietrze, podobnie jak koszulka synka – Mikaela.

Według impresjonistów prawdziwa biel nie istniała w naturze, dlatego twierdzili, że nie jest kolorem, lecz raczej symbolem świata, w którym barwy przestają istnieć jako substancje i właściwości materialne³¹. Białą i czarną są dwoma biegunami, absolutami wśród kolorów, milczeniem narodzin i śmierci.

Czerń postrzegano jako najbardziej głuchy, zupełnie bezdźwięczny kolor. Uważany był za barwę groźną dla życia, brak światła, śmierć. Dlatego jest najpoważniejszą barwą, niebezpieczną, złą. Kojarzono ją z zagrożeniem – chorobami, zarazą, utożsamiano z wrogim otoczeniem: piekłem, podziemiem, jaskinią i z potęgami świata podziemnego, czyli diabłami, procesjami zmarłych³². Karczma, w której Raval dręczy Jofa, ma właściwości piekła – nie ma tam żadnych okien, panuje mrok, a pobyt w niej jest związany z cierpieniem. W pieśni śpiewanej przez Jofa i Mię występuje Czarny – symbol zagrożenia. Biczownicy, odziani na czarno na znak pokuty, podobni są do duchów, potępieńców. Tak też ukazane jest ich odejście – zanikają, ich obraz rozwiewa się niezym mgłą.

Biel odbija światło, zwielokrotnia efekt jasności. Czerń to nicość, która wszystko pochłania. Taka właśnie jest Śmierć – wyłania się z ciemności, aby okryć połą swego płaszcza tych, których czas już nadszedł.

W *Siódmej pieczęci* stale powtarza się motyw podziału wszystkiego między czern i biel, zło i dobro. Dualizm wyraża symetrycznie podzielona między światło i ciemność twarz Rycerza modlącego się na plaży, opisywany wcześniej wi-

dok ziemi i morza, postać Śmierci z białą maską kłowna, szachy, dwukolorowe stroje kuglarzy i w końcu czarno-biały film. Ta gra przeciwieństw przypomina chiński znak dopełniających się pojęć *yin* (ciemnej strony) i *yang* (światłistej strony), obrazujący grę przeciwieństw wewnątrz zmian. Niedostatek cechy *yin* prowadzi do jej uzupełnienia *yang*, a następnie nadmiaru, po czym znów nadchodzi spadek, załamanie dominującej siły i znów niedostatek jednej z cech³³. Bergman jakby przekazywał tę starożytną mądrość o wiecznej zmianie i dążeniu do idealnego stanu równowagi. Po wielkiej burzy, nocy i śmierci przychodzi nowy dzień, słońce, rodzą się dzieci. Słoneczna strona rośnie w siłę aż do następnego kryzysu, następnej apokalipsy.

Kontrast

Podstawą budowy *Siódmej pieczęci* jest kontrast, widoczny nie tylko w kolorystyce filmu, ale także w zestawieniu głównych postaci i następujących po sobie scen.

Pierwszą opozycję tworzą Antonius Block i jego giermek Jöns. Rycerz – poważny, prawie nigdy się nie uśmiecha, rzadko i niewiele mówi. Choć zdaje się spokojny, w umyśle i duszy toczy walkę ze Śmiercią, Bogiem i samym sobą. Tak jak biel ściera się w filmie z czernią, tak też życie toczy walkę ze śmiercią. Monolog Antoniusa Blocka po „spowiedzi” u Śmierci jest manifestem woli życia.

Jöns kryje swój strach przed śmiercią i przeciwnościami losu pod maską ironisty i błazna. Nie przepada za swoim panem. Przedrzeźnia Antoniusa za jego plecami. Śpiewa sprośne piosenki, aby zwrócić na siebie uwagę. Drwi z nieba i gwizdże na piekło. Jednak w scenie palenia czarownicy na stosie ta maska opada z jego twarzy. Widać przerażenie człowieka, który zyskał pewność, że zamiast Boga istnieje tylko pustka we wszechświecie.

W czasie wojen z niewiernymi giermek dopuścił się wielu zbrodni i nie ma w sercu żalu i poczucia winy. Postępuje według własnego kodeksu moralnego. Ratuje życie Dziewczynie w wiosce, wymierza zasłużoną karę Ravalowi. Rycerz i Jöns tworzą parę niczym Don Kichot i Sancho Pansa Cervantesa. Block jest wiecznie pogrążony w rozmyślaniach, a jego giermka obchodzi tylko praktyczny aspekt życia. Co ich łączy? Być może poczucie samotności w świecie i brak wiary.

Jof i Mia nie potrzebują rozmyślać nad zawilościami teologii. Kuglarz dzięki swoim widzeniom ma pewność, że Stwórca istnieje.

*Miałem widzenie, nie, to nie było widzenie. To było prawdziwe. (...) To była prawda, nie z tych powszednich, ale jakaś inna*³⁴.

Natomiast jego żona czerpie radość z samego faktu istnienia. Nie traktuje opowiadań Jofa poważnie. Podobnie jak Jöns twardo stoi na ziemi. Siłą tej dwójki ludzi jest ich miłość do siebie i synka – Mikaela. W *Siódmej pieczęci* najwyżej cenioną wartością jest miłość. Jofa i Mię wyróżnia ze wszystkich innych postaci filmu łączące ich uczucie. W nim odnajdują wolność, radość, a nawet Boga. Gloryfikację miłości podkreśla muzyka. Kiedy Mia mówi mężowi, że go kocha, słyszymy niebiańską muzykę. Melodia ta pojawia się w filmie jeszcze dwa razy: podczas wizji Jofa, w której Maria z Jezusem spaceruje po łące i na samym końcu filmu, po wielkiej burzy. Dzięki czystości i prostocie życia, myśli

i uczynków, Mia i Jof przeżywają apokalipsę, podczas gdy resztę bohaterów zabiera Śmierć. Mia i Jof mają wielką moc. Dzięki nim Antonius Block nabiera odwagi, aby spotkać się z przeznaczeniem³⁵.

Przeciwnieństwem miłości kuglarzy jest nieudany związek Rycerza i Karin, którą mąż opuścił po ślubie. Oboje nie osiągnęli spełnienia, ich życie było jałowe, bezowocne. Kowal Plog i niewierna mu Lisa to ludzie pospolici, jakich na świecie wielu. Plog usprawiedliwia się przed Śmiercią, mówiąc, że ich grzechy nie są większe niż przewinienia innych. Śmieszni, miotają się po scenie życia, ale podobnie jak Antonius i Karin nie osiągają szczęścia i spełnienia.

*Tak jak postacie odbijają się w sobie nawzajem, tak też idee, które określają film powstają z napięcia między przeciwnościami: wiary i ateizmu, życia i śmierci, miłości i nieczystości, sadyzmu i cierpienia, śmiechu i powagi*³⁶.

Przypatrzmy się wybranym scenom filmu.

Rycerz i Jöns na kamienistej, mrocznej plaży wyglądają jak rozbitkowie. Ten widok jest metaforą ich niepełnego, burzliwego życia, niespełnienia. Pozorny spokój zakłóca zbliżenie kamery i pokazanie widzowi noża w ręku śpiącego Jönsa. Trójkę kuglarzy po raz pierwszy widzimy podczas snu, zwróconych głowami do siebie. Idealnie symetryczne położenie odpowiada duchowej harmonii Mii, Jofa i Skata. Dach nad głową, choć prowizoryczny, daje poczucie przytulności i ciepła domowego ogniska. Przedstawieniu rycerza i jego giermka towarzyszą pełne ujęcia, samotność bohaterów podkreśla pustka otoczenia. Ogromne niebo góruje nad nimi.

Inna para kontrastujących ze sobą scen to monolog Skata grającego Śmierć i kazanie wędrownego kaznodziei towarzyszącego procesji biczowników. Skat parodiuje i ośmiesza księdza.

Zderzenie komizmu i powagi ma również miejsce podczas występu Mii i Jofa. Kuglarze śpiewają pieśń o końcu świata, ale uśmiechają się do siebie i najwięcej radości czerpią z naśladowania piania koguta. W tym samym czasie widzimy Skata zalecającego się do żony kowala. Ich zaloty i ruchy doskonale pasują do rytmu piosenki. Obserwujemy walkę żywiołu życia ze śmiercią. Tylko śmiechem, afirmacją życia można pokonać niszczącą siłę. Tego właśnie dokonują Mia i Jof, a wraz z nimi nieświadomi swej roli Skat i Liza. Dramat śmierci zostaje przez nich pomniejszony, niemalże oswojony.

Kontrast jest zasadą konstruowania *Siódmej pieczęci*. Każda ważniejsza postać spotyka na drodze życia swoje przeciwieństwo. Zdarzenia przeglądają się w sobie w nieskończoność. Powracanie niektórych wątków, podobne wypowiedzi bohaterów filmu sygnalizują cykliczność zdarzeń, a może i historii całego świata. Wydaje się, że to sugeruje Bergman na końcu filmu. Nastaje nowy dzień. Nikt nie wie, co przyniesie. Może kolejną burzę, kolejną apokalipsę? W obliczu takiej świadomości najważniejszym zadaniem człowieka jest znaleźć sobie miejsce na świecie. Pogodzić się z myślą o śmierci jako nieuniknionym etapie egzystencji.

Teatr i życie

Archetypem dramatycznej sytuacji jest walka między dobrem i złem, światłością i ciemnością, Bogiem i diabłem, czarno-biały dramat gry w szachy³⁷. Motyw świata przedstawionego jako scena bądź plansza do gry był bardzo popularny

w średniowieczu. *Siódma pieczęć* przypomina budowę średniowieczny moralitet z postaciami reprezentującymi różne typy ludzkie.

Wielu krytyków odnajduje w poszczególnych bohaterach filmu cechy osobowe reżysera³⁸. Jest tak, jakby Bergman wcielał się w każdego z nich.

Rycerz pełni rolę everymana, stosownego medium do oddania strachu reżysera w obliczu śmierci i dręczących go dylematów religijnych, a także medytacji nad sensem istnienia³⁹. Kuglarze ukazują trudy aktorskiego i reżyserskiego rzemiosła. Giermek Jöns reprezentuje racjonalne podejście do życia, natomiast jego pan – pozostałości dziecięcej wiary i naiwności. Ale nie jest to jedyna możliwość interpretacji filmu.

Z punktu widzenia religii protestanckiej i filozofii Swedenborga sam świat można by przyrównać do maski Boga, świat, w którym w każdym zjawisku natury człowiek jest zdolny dostrzec panteistyczne boskie technienie⁴⁰.

*W masce możemy bez trudu rozpoznać postać, ale nie możemy jej poznać*⁴¹. Postrzegając świat jako maskę, zasłonę skrywającą Boga, człowiek jest w stanie rozpoznać w nim Stwórcę. Ale nie może przeniknąć jego zamiarów. Podobnie jest ze śmiercią, która w filmie jest postacią najbardziej teatralną, nosi maskę kłowna. Czujemy, że wiele przed nami ukrywa.

Apokalipsa codzienności

Motyw teatru, aluzje do umowności tego, co widzimy, pojawiają się w *Siódmej pieczęci* niemal w każdej scenie. Tekst czytany na początku i na końcu filmu sugeruje nadejście Apokalipsy. Ptak wysoko na niebie budzi skojarzenie z apokaliptycznym orłem wołającym donośnym głosem po zdjęciu siódmej pieczęci: *Biada, biada, biada*⁴². Ale czy możemy mieć pewność, że oto nadeszła chwila Sądu Ostatecznego? Może zamiast orła na niebie widać ciemny kształt mewy albo innego ptaka?⁴³ Przecież po burzy świat nie został zniszczony. Mia i Jof wyruszają, by znów nieść radość ludziom wystraszonemu zarazą i pogłoskami o końcu świata.

Orzeł nie musi być symbolem nieszczęścia. Jest również alegorią odrodzenia. Mniemano, że orły co jakiś czas wzbijają się w „sferę ognia”, po czym odradzają jak feniks⁴⁴. Gryf lutni Jofa, którego rodzina przeżyła zarazę – czarną śmierć, ma kształt orlej szyi i głowy...

Skat w żartach przypomina, że dni życia ludzkiego są policzone. Kiedy jesteśmy świadkami odwiedzin Śmierci na zamku Antoniusa Blocka, zdajemy sobie sprawę, że słowa kuglarza i księdza wędrującego z pochodem biczowników dotyczą także nas, widzów. Reżyser wraz z operatorem kamery dokonują rzeczy, wydawałoby się, niemożliwej – wciągają widza do środka filmowego świata. Tu Bergman wyraźnie chce przekazać widzom najważniejsze przesłanie filmu.

Śmierć zbliża się do bohaterów zebranych przy stole. Nie musi nic mówić. Wszystko, co ważne, zostało powiedziane wcześniej. Stoi na wprost witających ją ludzi. Już nie widzimy jej postaci, ale z ruchu kamery i emocji widocznych na twarzach bohaterów, możemy domyślić się, iż podchodzi jeszcze bliżej.

Od pewnego czasu kamera ukazuje punkt widzenia postaci zebranych w zamkowej komnacie. Kłęcząca dziewczyna nie patrzy prosto w obiektyw kamery, tylko nieco powyżej – jakby tam znajdowała się twarz Śmierci. Kto, jeśli nie



Siódma pieczęć, reż. I. Bergman (1956)

Śmierć, jej się przygląda? Czy ktokolwiek jest w stanie pokazać w filmie sposób postrzegania świata przez Śmierć? Nie wiemy przecież, kim lub czym ona jest. Zatem próba oddania tego za pomocą kamery nie może się powieść tak samo jak próba ukazania całej sceny oczami Boga. Oprócz bohaterów świadkami rozgrywającej się sceny jesteśmy jeszcze tylko my – widzowie. Kamera oddaje nas z punkt widzenia! Widzimy cień Śmierci padający na twarz Dziewczyny i... przebiega nas dreszcz, ponieważ teraz sprawdzają się słowa wędrownego kaznodziei: *Śmierć stoi za waszymi plecami!*

Bergman w *Siódmej pieczęci* przedstawił historię apokalipsy, ale tej codziennej. Dla reżysera, podobnie jak dla większości z nas, najbardziej apokaliptycznym zjawiskiem jest śmierć. Nikt nie jest w stanie jej uniknąć. Dlatego trzeba przygotować się na przyjęcie Śmierci. To właśnie Bergman stara się nam przekazać.

ANNA MELON

- ¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 46.
- ² A. Jackiewicz, *Moja filmoteka*, Warszawa 1983, s. 502.
- ³ I. Bergman, w: K. Bernar, *Prorok we własnym kraju*, „Polityka” 1993, nr 30, s. 21.
- ⁴ Objawienie św. Jana 12,4.
- ⁵ Tamże, 12,9.
- ⁶ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Kraków 1999, s. 161.
- ⁷ M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987, s. 13.
- ⁸ P. Cowie, *Swedish cinema*, London 1966, s. 141.
- ⁹ Ewangelia według św. Mateusza 7,13.
- ¹⁰ I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1993, s. 236.
- ¹¹ *Odkąd sięgam pamięcią, byłem opanowany chorobliwym strachem przed śmiercią (...). To, że nagle nabrałem odwagi i ukazałem śmierć jako białego kłowna, postać konwersującą, grającą w szachy i właściwie pozbawioną tajemnic, było pierwszym krokiem w walce ze strachem przed śmiercią*. I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 240.
- ¹² W ten sposób do Śmierci zwracają się goście zamku Rycerza.
- ¹³ T. Szczepański, dz. cyt., s. 160.
- ¹⁴ I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 231-232.
- ¹⁵ B. Andrzejewski, *Emanuel Swedenborg. Między empirią a mistycyzmem*, Poznań 1992, s. 52.
- ¹⁶ I. Bergman, *Siódma pieczęć*, tłum. K. Młynarz, w: I. Bergman, *Scenariusze*, Warszawa 1987, s. 82; komentarze w nawiasach pochodzą od autorki.
- ¹⁷ P. Cowie, *Ingmar Bergman. A Critical biography*, New York 1983, s. 142.
- ¹⁸ G. D. Philips, *Bergman i Bóg*, tłum. M. Moszoro, w: *Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej*, wybór i oprac. D. Zielińska, Warszawa 1987, s. 41.
- ¹⁹ Luteranizm do dziś jest religią państwową krajów skandynawskich. Reżyser wychował się w kręgu kultury protestanckiej.
- ²⁰ L. Zern, *Bergman i słowo pańskie*, tłum. T. Szczepański, „Dialog” 1996, nr 2, s. 108.
- ²¹ I. Bergman, *Obrazy*, dz. cyt., s. 235-236.
- ²² B. Markiewicz, B. Szymańska, *Od mistycyzmu do symbolizmu. Jakub Boehme i Emanuel Swedenborg*, Wrocław 1985, s. 3-4.
- ²³ Z. Ciesielski, *Bergman i kultura skandynawska*, „Film na świecie” 1984, nr 309 – 310.
- ²⁴ B. Andrzejewski, dz. cyt., s. 42.
- ²⁵ R. C. Solomon, K. M. Higgins, *Krótką historią filozofii*, tłum. N. Szczucka-Kubisz, Warszawa 1997, s. 185-186.
- ²⁶ G. Konsalik, *Cierpienie a niepokój metafizyczny w trylogii Bergmana*, „Kwartalnik Filmowy”, lato 1996, nr 14, s. 126.
- ²⁷ L. Zern, dz. cyt., s. 104.
- ²⁸ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 62.
- ²⁹ Tamże, s. 7.
- ³⁰ Tamże, s. 92.
- ³¹ Tamże.
- ³² R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?* (tłum. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 111).
- ³³ R. C. Solomon, K. M. Higgins, dz. cyt., s. 123.
- ³⁴ Jof opowiada Mii o Marii prowadzącej małego Jezusa po łące.
- ³⁵ P. Cowie, *Film in Sweden. Stars and Players*, London 1977, s. 36.
- ³⁶ Tenże, *Ingmar Bergman*, dz. cyt., s. 141.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ P. Cowie, *Film in Sweden*, dz. cyt., s. 35.
- ³⁹ T. Szczepański, dz. cyt., s. 163.
- ⁴⁰ Tamże, s. 157.
- ⁴¹ M. Fabijańska, *Iluzja i rzeczywistość*, „Kwartalnik Filmowy”, lato 1996, nr 14, s. 115.
- ⁴² Objawienie św. Jana 8,13.
- ⁴³ Ptak, którego widzimy na tle nieba, nie może być orłem. Ma za krótkie skrzydła w stosunku do długości całego ciała. Poza tym skrzydła drapieżników takich jak orzeł są zakończone charakterystycznymi lotkami. Z daleka wydają się postrzępione. W scenariuszu filmowym wspomina się o szybującej