

# Janusz Bohdziewicz

---

## „Ósma pieczęć” : szkic do kazania o Siódmej Pieczęci Ingmara Bergmana – pięćdziesiąt lat po premierze

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 135-148

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Janusz Bohdziewicz**

Akademia Pomorska  
Ślupsk

**„ÓSMA PIECZĘĆ”. SZKIC DO KAZANIA  
O SIÓDMEJ PIECZĘCI INGMARA BERGMANA  
– PIEĆDZIESIĄT LAT PO PREMIERZE**

*Siódma Pieczęć* Ingmara Bergmana jest filmem, po którego obejrzeniu można się nawrócić. A jeśli nie nawrócić, to przynajmniej zrozumieć, czym jest albo czym może być nawrócenie. Jeśli zaś nie zrozumieć, to przynajmniej przemyśleć albo chociaż przeczuć.

O czym jest ten film? Rycerz Antonius Block, powracający do ojczyzny z wyprawy krzyżowej, szuka wiedzy o tym, czy istnieje Bóg, a właściwie, czy istnieje życie po śmierci i ktoś – kim mógłby być przecież jedynie Bóg – kto może mu to życie zagwarantować. Może nawet nie chodzi o istnienie życia po śmierci, ale o sens życia jako takiego, które – zapewne wskutek dziesięcioletnich doświadczeń krucjaty, wbrew jej idei wszakże – ten sens dla rycerza straciło. Dla widzów nie jest tajemnicą, że bohater ów, wykreowany w filmie przez Maxa von Sydowa na modłę dość nowoczesną, jest nosicielem troski samego Bergmana, borykającego się z problemem wiary, czy ściślej – w duchu egzystencjalizmu – problemem śmierci i bezsensu, i usiłującego w tym dziele swą troskę przepracować<sup>1</sup> – zresztą problematyka ta charakterystyczna jest dla całej twórczości, sygnowanej jego nazwiskiem.

Na czym polega problem? Trudno jest dowiedzieć się czegoś o Bogu, skoro nie można Go zobaczyć czy spostrzec w inny sposób. Nikt nigdy Boga nie oglądał, o czym – warto pamiętać – mówi sama Biblia (J 1, 18; 1 J 4, 12)<sup>2</sup>; tak samo na ziemi, jako i w niebie. Niebo w ogóle wydaje się puste i głuche na wołanie o jakikolwiek znak. Co więcej, Święte Pismo mówi, że zobaczyć Boga to śmierć (Wj 33, 20)... Mówi się także, że w Boga można jedynie uwierzyć, że jest to jeśli nie wybór, to chociaż decyzja, a wierzyć bez oglądania jest szczęściem prawdziwym (J 20, 29). Z drugiej strony trudno uwierzyć mimo to, co widać i słyszać, w niebie i na ziemi, a szczególnie na ziemi. Słyszać bowiem krzyki bólu, cierpienia i rozpacz – świat pelen jest niedostatku i nadmiaru, braku równowagi, walki na śmierć o życie, pelen

---

<sup>1</sup> T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk 1999, s. 173 i nn.

<sup>2</sup> Cytaty z Biblii wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. Benedyktyny Tynieccy, Poznań-Warszawa.

jest zła i wciąż niepełen leż. Wyraźnie pokazane jest to w omawianym filmie – rzecz dzieje się w czasach zarazy i lęku przed nagłą i okrutną śmiercią, wśród ludzi przeważnie ubogich i udręczonych. Jeszcze trudniej uwierzyć, że Bóg mógłby mieć jednak twarz – i to jedną z tych umęczonych, nie tylko złamanych potwornością choroby, ale wykrzywionych w niezawinionym cierpieniu, zadawanym bezkarnie przez jakichś wyrodných oprawców, że mógłby być Bóg tak słaby jak człowiek – żaden pan. Jego wyrzeźbione na krzyżu oblicze ukaże się na ekranie, gdy rycerz wypowie swe najgłębsze zwątpienie. Jakże bowiem można uwierzyć wobec niewidzialności i niesłyszalności, a jednocześnie wbrew temu, co widać i słyhać? Można by Słowu zaufać – ludzkim słowom i pismom, przekazywanym przez pokolenia wierzących – Antonius, wpatrzony w krucyfiks, rozważa tę właśnie możliwość, dochodząc wszakże do kresu zmarnienia, no bo jak ma uwierzyć ludziom, kiedy sam sobie, jako człowiekowi, nie wierzy? Cóż, powie ktoś – rycerz trwa jeszcze w czasach przedkarczejjańskich; prawda jest jednak taka, że w jego skardze na pustkę i własne zubożenie brzmi raczej zapowiedź czasów, gdy nie tylko trop Boga zgubiony, ale zagubiony i człowiek.

Jakże więc wytrwać w tak marnym czasie, gdy tak bardzo ukryty zdaje się Bóg, że w pozostałej na ziemi ciemności człowiek nie widzi samego siebie, tylko boleje i zapada się – jak wyzna rycerz – w otchłań swoich urojeń? Jakże się można jeszcze nawrócić – może nawet nie do Boga, ale czy możliwy jest w ogóle jakiś odwrót w aż tak ostatecznej sytuacji? Czy w przyszłości, nieuchronnie zmierzającej do kresu, gdy teraźniejszość i przeszłość już utracone, możliwa jest jeszcze jakaś nadzieja? Czy rycerz zdoła przed śmiercią dokonać choćby jednego sensownego czynu?

## APOKALIPSA

Jakkolwiek można uznać, że głównym bohaterem filmu jest rycerz Block, którego losy śledzimy już od pierwszych ujęć, to nie jego kwestie będą najważniejsze. Film otwiera wyśpiewany zza kadru hymn *Dies Irae* oraz recytowane niejako znad ziemi fragmenty z Apokalipsy św. Jana, mówiące o otwarciu siódmej pieczęci – i to do nich odsyła tytuł dzieła. Ustępy z tej księgi pojawiają się także, odczytywane przez bohaterów filmu, na zakończenie opowieści. Najbardziej tajemnicza księga Biblii staje się przez to kontekstem, w którym należy interpretować przedstawione zdarzenia.

Apokalipsa to po grecku objawienie albo odsłonięcie. Słowo to, także w polskim tłumaczeniu, dość jasno wskazuje, że odkrywa się coś, co wcześniej zakryte, okazuje się coś, co dotąd istniało w ukryciu. Otwiera ono ostatnią księgę Nowego Testamentu, gdzie mowa jest o tym, że Objawienie dane jest przez Boga Jezusowi, który za pośrednictwem anioła przekazuje je Janowi, spisującemu je z kolei do wiadomości poszczególnych kościołów i całej wspólnoty wierzących. Źródłem rewelacji jest zatem inicjatywa samego Boga, który jakkolwiek odsłania swe wyroki, czyni to nie wprost, ale poprzez liczne instancje medialne. Utrwalenie się skojarzenia Objawienia św. Jana z wizją katastrofy spowodowało, że słowem *apokalipsa* przyjęło się oznaczać wszelkie podobne zapisy i wszelkie katastroficzne wizje żywiolów, klęsk

naturalnych i cywilizacyjnych, wojen, wypadków, upadku kultury czy wszelkich podobnych ostateczności. Tymczasem trzeba zauważyć, że Apokalipsa nie ma wiele wspólnego z tradycyjnie pojmowanym obrazowaniem i przyziemną widzialnością – co za tym idzie: z realistycznie pojmowaną katastrofą. W istocie to księga, w której centrum możemy odnaleźć jedynie inną Księgę... Oczywiście, mamy tu do czynienia z wyobrażeniami, ale nie mimetycznymi – doprawdy niełatwo sobie zwizualizować opisywane sytuacje i postaci, na przykład Baranka o siedmiu rogach i siedmiorgu oczach (Ap 5,6); niezwykła wizja jest nadto płynna i metamorficzna. Wydaje się, że Apokalipsę można zrozumieć jako medium inne niż obraz i słowo, jako bardziej od nich prymarne pismo, w którym nośnikiem znaczeń jest widzialny zarys śladu, odcisniętego przez autora, wycofanego wszak w milczącą nieobecność. W ten sposób wszystkie jej „obrazy” zyskują walor pieczęci, chroniących tajemniczy przepis Boga przed niepostrzeżonym odczytaniem i będących zarazem podpisem tego, kto pieczętuje – tu oczywiście samego Boga. Pieczęć nie jest po prostu wizerunkiem i nie musi mieć nawet kształtu osoby ani żadnej z rzeczy – nie jest także zwyczajnie zapisem słowa albo innego uznanego znaku. Może mieć formę całkowicie oryginalną i nijak nierozpoznawalną – najważniejsze, że jest odciskiem, indeksem jej nadawcy. Co więcej, w przypadku Apokalipsy mamy do czynienia z obrazami w istocie namacalnymi, są one bowiem formowane w duszy tego, któremu są dane, przyjmując niejako jej fakturę, i nie da się ich zwyczajnie oglądać ani logicznie rozumieć, ponieważ są bardziej podstawowe niż jakiegokolwiek odniesienia i konteksty – są przecież pre-materialne i znaczeń ich szukać można jedynie w przyszłości. Prorocza wizja Jana polega na tym, że pieczęcie te są przed nim lamane i odcyfrowywane jest ukryte pod nimi Pismo, samo w sobie niezrozumiałe tak samo, jak dzieje świata – ono także może być pojmowane jako nieludzka literatura, ślad boskiej dłoni lub anielskich czczonek. Jan jednocześnie zyskuje wgląd w kod historii i w jego werbalną interpretację, którą spisuje już ludzkim językiem i wedle ludzkich wyobrażeń – o tyle tłumaczy ona czas przyszły, że jej spełnienie będzie musiało być poczytane za nieprzypadkowe, odsyłając do wciąż niepojętego sensu... Apokalipsa jest zatem nieznanym i nieporównywalnym rodzajem przekazu – przekazu, który nie komunikuje istniejącego stanu, ale może na podobieństwo stwórczego Logosu – tym bardziej że mowa jest w niej o nowym stworzeniu – jest przekazem czysto kreacyjnym, stwarzającym i rzeczy, i stan.

Na pewno zatem nie objawia się sam Bóg i wizja nie dotyczy Jego samego – Apokalipsa jest niczym lustro ustawione za horyzontem przestrzeni i czasu, wskazujące na przyszły los ziemi albo jej kres w miejscu zetknięcia z niebem – prawdę mówiąc, nie jest to jeden horyzont ani jeden kres, ponieważ pod uchyloną kurtyną objawiają się kolejne zasłony, nie ma skończonej perspektywy związku stworzenia ze Stwórcą – Objawienie jest pismem/różnicą między tym, co Boskie, a tym, co ludzkie, naznaczeniem tej żywej i zmiennej relacji. Idąc dalej: zamysł Objawienia może być interpretowany jako proces naznaczania, podobny do opieczętowywania sprawiedliwych, o którym jest w nim mowa – Słowo przekazane przez Jana odciska się w ludzkiej wyobraźni, kształtując przez to nie tylko myślenie, ale również bardziej bezpośrednio pamięć i emocje, formując je wedle sensu, nadanego przez Boga i tylko częściowo odkrytego przed ludźmi, i przygotowując, wzywając wręcz ku

Przyszłości. Najważniejsze, być może, to fakt, że słuchacze i czytelnicy tego przekazu są niejako nacechowywani niezrozumiałym dla siebie kodem, wedle którego będą rozpoznawani – można tu odnaleźć powinowactwo na przykład z biblijną sceną znakowania drzwi w czasie ucieczki z Egiptu (por. Wj 12, 22-23). Odnosząc powyższe uwagi wprost do filmu Bergmana, można uznać, że postaci w nim ukazane, każda z osobna, naznaczone są właśnie niepojętym dla siebie imieniem, znanym jedynie Bogu – Antonius ma nawet świadomość takiego boskiego naznaczenia, którego nie umie się pozbyć mimo odważnego buntu – stąd różne ich losy w finale opowieści i różne ich na nie reakcje, różne i wcale niełatwo wytłumaczalne ze względu na ich czyny. Jakże to bowiem zrozumieć, że jednym z uratowanych jest konfabulant i złodziejask Jof?

## WIDZENIA

Apokalipsa nie jest w *Siódmej pieczęci* jedynym odesłaniem do rzeczywistości nadprzyrodzonej – w filmie odsyła do niej także widzenie, jakie ma wspomniany Jof, kuglarz wędrowny. Kiedy zbudzi się po nocy i wyjdzie na łąkę przetrzeć oczy, ukaże mu się Matka Boska, prowadząca przed sobą Dzieciątko. Gdy jednak opowie o tym swej żonie, ta nie uwierzy w opowieść i to pewnie dlatego, że zdarzało mu się zmyślać podobne historie, jest wszakże aktorem i inscenizatorem, człowiekiem wrażliwym, a może i przewrażliwionym. Widz jednak musi uwierzyć – nie tyle na słowo, co widząc tę scenę, zilustrowaną przez Bergmana delikatną, podniosłą, niemal nabożną muzyką.

O widzeniach, w odróżnieniu do Objawienia, mówi się w odniesieniu do prywatnych iluminacji, które nawet w religii, nawet gdy są adresowane do innych, prócz tylko świadków tych zdarzeń, rzadko uznawane są za uniwersalnie znaczące i powszechnie zobowiązujące. Można powiedzieć, że jeśli są dane z góry, to trochę przynajmniej dlatego, że ktoś na nie czeka, ktoś się na nie otwiera. Co prawda, dla sceptyka jest jasne, że dzieje się tak z powodu natężenia oczekiwań, podobnie jak w przypadkach fatamorgany, gdy siła pragnienia zniekształca postrzeganie, ale względem dzieła Bergmana przyjąć należy, że mamy do czynienia z realnością transcendentną. Ciekawe, że tak jak w przypadku licznych widzeń w historii chrześcijaństwa, bohaterowi filmu ukazuje się Maria. Dlaczego? Może dlatego, że jej własna biografia nabrała znaczenia w chwili cudownego zwiastowania, że – jak głosi tradycja – nie umarła, tylko zasnęła i została wzięta do nieba, że może przez to jest ciągle obecna, niezwykle przy tym osobliwie, jako pośredniczka między swym ziemskim synem a ludźmi, kim zresztą była już za życia (zob. J 2, 1-12) i kim za życia przez swego ziemskiego syna została ustanowiona (por. J 19, 26n). Zdumiewające jest również to, że Jof widzi ją niejako z ubocza, za swymi plecami, w chwili, gdy sam żongluje piłkami a Ona uczy chodzić swe Dziecię – czy to ponadczasowa wizja małego Jezusa, czy może zupełnie inna, symbolizująca kogoś innego, może też wcale nie maryjna?

Nie chodzi jednak o to, by chwycić Pana Boga za nogi, a Matkę Boską za spódniczkę, tak jak nie chodzi o dłubanie palcem w ranach Zmartwychwstałego. Chodzi o sens i wiarę weń. Wydaje się, że dla sponiewieranego artysty z *Siódmej pieczęci* to

obraz przywracający wiarę w piękno, wrażliwość, obdarzający go czułością i potrzebnym bez miary wzruszeniem, macierzyńską miłością, może także utwierdzający go w poczuciu szczególnego powołania. Jof pod wpływem nadzwyczajnego doświadczenia zaczyna płakać, a łzy oczyszczają zapewne jego zmęczone złym światem spojrzenie. Niejedno mu będzie jeszcze dane zobaczyć...

## PRZYWIDZENIA

O ile przywołanie Apokalipsy i scena widzenia odsyłają poza ziemską rzeczywistość, to dominująca i niemal pierwszoplanowa obecność alegorycznej postaci Śmierci, towarzyszącej rycerzowi właściwie przez cały film, widzialnej też dla niektórych innych postaci, nie daje się zinterpretować jako widmo zza świata. Antoniusz Blok niemal od pierwszej chwili rozpoznaje ją jako kogoś lub coś, co dobrze zna i wiele razy widział, nie jest szczególnie zdziwiony ani przestraszony – biała persona jest uosobieniem przedstawień, znanych mu prawdopodobnie z kościelnych malowideł. Biorąc pod uwagę, że ona sama będzie mówić o swej niekompetencji w sprawach nadprzyrodzonych – zdaje się jedynie strażą graniczną, dozorczynią rzeczywistości ziemskiej aż po skraj grobu, odźwierną.

Jej zaistnieniu w świecie (przedstawionym) można przyznać status przywidzenia. Alegoria śmierci jest przecież wyabstrahowanym obrazem ludzkich zwłok tudzież ciała zniszczonego chorobą, który przez oczyszczenie z nadmiaru akcydentalnych szczegółów zyskuje rangę znaku. To przecież, czego zwykle boi się człowiek względem śmierci, dotyczy przede wszystkim samego procesu umierania – bólu, świadomości rozłąki, samego zgonu – oraz wyobrażeń, biorących się z niedorzecznej identyfikacji z trupem – ludzie boją się leżenia w trumnie, obudzenia się w niej i powtórnego umierania w męce duszenia; rozkład ciała trwoży ich tak, jakby mieli je odczuwać na własnej skórze. Wizerunek śmierci jako wybladłej postaci zdaje się zatem powidokiem ostatecznego (auto)obrazu, jaki człowiek odnajduje na ziemi. Można dodać, że jest to fałszywe piętno, odciskane w ludzkim umyśle za sprawą przestachu, paranoicznego powidok, ciągnący się przez życie i zatruwający wyobraźnię. Nie przypadkiem jego nosicielem jest w omawianym filmie rycerz – specjalista od zadawania śmierci i znawca umierania, który – kto wie? – napatrzył się nie tylko na świątynne freski z motywem *danse macabre*, ale i na prawdziwe zgony, zapewne niepiękne, a teraz usiłuje się jakoś wyzwolić z zaślepiającego go omamu. Przywidzenie rycerza można więc zinterpretować jako personifikację jego, i nie tylko jego, lęku.

Interesujące, że w *Siódmej pieczęci* rycerz namawia tajemniczą personę na partię szachów, co pozwala ujrzeć w samej Śmierci nie tyle alegorię końca, co znak agonii (*agōnia* to po grecku po prostu walka), rozumianej nie jako ostateczne godziny umierania, ale jako walka między życiem a śmiercią, między pierwiastkiem życia a pierwiastkiem śmierci, pod której znakiem upływa cała ludzka egzystencja. Śmierć jest zatem nie tylko upostaciowanym strachem przed umieraniem, co rycerskim, a może ludzkim w ogóle alter ego, cieniem, jaki jego sylwetka rzuca na każdą z rzeczy. Zredukowanie agonii do poziomu strategicznej gry – pracy rozumu – zdaje się iście mę-

skim pomysłem racjonalizatorskim, który ma uwolnić rycerza z dręczących go fantazji i odwlec nieuchronne, dając czas na sensowne działanie i metafizyczne badania. Jakkolwiek zamiary wydają się szlachetne, to w całym swym byciu-ku-śmierci rycerz jest typowym, wedle frommowskiej kategoryzacji<sup>3</sup>, przedstawicielem psychologicznie pojmowanej nekrofilii. Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata – sam wyzna to na spowiedzi – upiór stworzony przez siebie na obraz i podobieństwo strachu.

## PRZEDSTAWIENIA

Rycerz, co dość niespotykane, jest więc – wbrew temu, co sądzi – postacią jednak zastraszoną, a z przebiegu filmu domyślimy się przez kogo. Po pierwsze, na udział w morderczej krucjacie namówił go zakłamany teolog; po drugie, wyobraźnia bohatera została zdeformowana przez emocjonujące freski w kościołach, a może i przez jakieś obejrzone moralitety, pełne zapewne scen kaźni. *Siódma pieczęć* ukazuje nam zarówno malarza, który śmierć z własnej woli czyni tematem swych dzieł, jak i wędrowną trupę teatralną, wystawiającą na zlecenie duchowieństwa pełne parenetycznej grozy spektakle. Wszystko zaś po to, by zastanowić się nad działaniem sztuki – nad obrazami tworzonymi ręką ludzką i na pokaz.

Przedstawienia, i malarskie, i sceniczne, są już z natury sztuczne i dwuznaczne. Aktorzy jedynie wcielają się w określone role, wkładają kostiumy, recytują kwestie – dwuznaczność staje się w filmie wyraźna, ponieważ wprost mówią o swej niechęci do zamówienia i dystansują się doń w trakcie spektaklu – zarówno przez swoją „niekanoniczną” zdaje się interpretację narzuconych treści, jak i przez fakt, że jeden z nich, Jonas Skat, wywabiając gestem jedną z kobiet z publiki, uchodzi ze sceny na stronę, by zażyć rozkosznej chwili z uwiedzioną kochanką. Dwuznaczność czy wprost obłuda przedstawień jest tym bardziej jasna, im bardziej pojmie się, iż są one zlecane w imię utwierdzenia władzy nad społeczeństwem i czerpania zysków, czego pragnie kler. Prawem pragmatyki grozy zastraszają ludzi tylko po to, by oferować im jedyną skuteczną ochronę przed imaginowanym złem – roztacza się wizję śmierci i potępienia, by oferować zbawienie. Oto jednak wszystko jawi się grą, graną nie tylko przez rycerza ze Śmiercią, ale wzajemnie przez ludzi. Czyż Skat nie uwodzi żony kowala, zawczasu rozważając możliwość erotycznych podbojów, a Lisa, przedstawiając się aktorowi jako Kungunda, nie wciela się świadomie w rolę kochanki? A może wciela się raczej w rolę skruszonej i dobrej w głębi serca żony, gdy przeprosza za zdradę męża – wprost cytując kwestie, przewidywane przez przysłuchującego się temu kajaniu giermka Jonsa? On sam czyż nie dba usilnie o swój wizerunek kpiarza i kobieciarza, tworząc w warsztacie Pictora swój zgrabny autoportrecik, mający w nim samym za trzęć świadomość struchlałej duszy? Czyż nie oszukiwał nawet dobrotliwy Jof, przekonując o zakupie skradzionej naprawdę bransolety tudzież chwając się swo-

<sup>3</sup> E. Fromm, *Wojna w człowieku. Psychologiczne studium istoty destrukcyjności*, tłum. P. Kuropatwiński, P. Pankiewicz, J. Węgrodzka. Gdańsk 1994, s. 15 i nn.

im męstwem, gdy faktycznie upokorzono go w słabości? Wszyscy ludzie są przewrotni i obłudni, hipokryzja zdaje się zasadą trwania w świecie. Jeśli tak, złudzeniem nie tylko są mniemania o tym, co niewidzialne, ale i wszystkie interpretacje rzeczywistości widzialnej – wszystko jest przedstawieniem. Jediną szansą na prawdę jest może śmierć, co zapowie Jonas Skat, odgrywając ją, o ironio, by się ratować z opresji.

Rzecz w tym, że ludzie pragną być oszukiwani – i stąd bierze się skuteczność przedstawień. Czyż kowal Plog nie pragnie wierzyć swej żonie i nie woli w istocie pięknego kłamstwa od niepięknej prawdy? Zresztą nie chodzi wcale o piękno czy dobro, a o silne emocje, dające poczucie życia – choć nie życie samo... Ciekawe, że te najsilniejsze są wtedy, gdy są sprzeczne. Malarz Pictor opowie o tym rycerskiemu giermkowi, zwracając uwagę, że dla większości ludzi trup bywa bardziej atrakcyjnym wizerunkiem niż goła baba – Jons już wcześniej zauważył, że trupy bywają elokwentne samym milczeniem. Charakterystyczne, że mistrz rysunku przywołał tak skrajne porównanie, które skrótowo tłumaczy, że w obliczu grozy budzą się zarówno uczucia lęku, jak i fascynacji – podobnie zresztą w sercu kowala miesza się miłość do żony z nienawistnym pragnieniem jej zamordowania – silne emocje łączą w sobie jakości uznawane zwykle za przeciwstawne, żywioł i destrukcję. Rzec można, agonia nie jest tylko sprawą intelektualnych zmagających z byciem-ku-śmierci, ale jest istotą najbardziej ludzkich przeżyć.

## IGRZYSKA

Ludzie nie tylko przyglądają się obrazom malowanym w kościołach, nie są jedynie bierną publicznością, zapatrzoną w przygotowywane na zlecenie księży teatralne katechezy, nie ulegają wzajemnemu zwodzeniu i uwodzeniu, ale tworzą własne, szczególne widowiska. Oto zgromadzeni w karczmie wieśniacy, opowiadający sobie przy piwie rozmaite plotki o niestworzonych dziwactwach w okolicy, które ponoć mają zapowiadać koniec świata, organizują sobie spontanicznie zabawę. W pewnej chwili, rozpoznając w gospodzie przypadkowo zaplątanego tam aktora, zmuszają go do wyczerpującego tańca i udawania niedźwiedzia.

Okrucieństwo gawiedzi, znęcającej się nad Jofem ku własnej uciechu, nie dziwi specjalnie, ponieważ *Siódma pieczęć* jest filmem o ludziach, którzy nie dość, że udręczeni epidemią dżumy, trawieni są wewnątrz przez koszmary swych wyobrażeń i snów, w których mieszą się doświadczenia realnych nieszczęść z uformowanymi w kulturze wyobrażeniami i nieustannie kreują kolejne zastępy imaginacji. Można powiedzieć, że naigrywanie się z artysty jest typowym, karnawałowym odreagowaniem nadmiaru emocjonalnego napięcia, jakie musiało skumulować się w duszach tych ludzi wobec narastającej grozy czasów ostatecznych i możliwego Dnia Gniewu, z którego nie umieją się wyzwolić inaczej, niż przez agresję skierowaną na obcego dla nich aktora, który jeszcze przed chwilą pouczał ich ze sceny o grzechu ich świata. Nie bez powodu ma on teraz przedstawić sylwetkę niedźwiedzia, jakby stwarzając ludowi okazję, by można było wyśmiać siłę szczególnie groźnego zwierza – nb. będącego wedle chrześcijańskiej symboliki uosobieniem samego szatana – wyśmiewając zara-



zem wszelkie niebezpieczeństwo. Jof, oczywiście, nie tyle jest niedźwiedziem, co kozłem ofiarnym, na którego gromada sceduje swe grzechy, przrzucając nań cały swój stres i doświadczony gwałt. Takim kozłem staje się także młoda psychotyczka, skuta w dyby u wejścia do karczmy i czekająca stosu dla siebie za rzekome konszachty z szatanem. Ona sama, mamrocząca pod nosem o diable, jest na wpeł żywym dowodem mocy szerzących się wieści o Złym, boskiej karze i sądzie ostatecznym – przypuszczalnie to przez nie została wpędzona w szaleństwo. Dlatego uczynienie z niej widowiska już teraz – doprawdy, niewinny i piękny wygląd samego diabła w kajdanach musi robić wrażenie na widzach – i plan jej spalenia, choć będzie niewątpliwie zabiegiem *par excellence* tragicznym, może się stać oczyszczeniem, okazją do wspólnotowego *katharsis*. Przy tym, bez wątpienia, płonący stos będzie wspaniałym i zapadającym w pamięć widowiskiem, którego wzory nie zmieniły się od czasów rzymskiego cyrku po czasy kultury masowej.

Karnawałowe igrzyska są zatem żywiołem aktywnej walki z obrazami, niszczenia złowrogich i niemiłych widziadeł, buntu wobec ideologii. Skrępowani kulturą ludzie przestają być bierni i zdają się wyzwalać z narzuconych opresji. Krytyka przedstawień jest jednak zaledwie odwróceniem ról, przeakcentowaniem ustanowionej opozycji – nie złamie więc kodu kultury, stąd karnawał, wcześniej czy później, przejdzie w post i oprzytomnienie – wszyscy wrócą na swoje pozycje, by znów się kiedyś, na chwilę, nimi zamienić. Czy możliwe jest w ogóle zbawienie?

## SYMULACJE

Szczególnym rodzajem widowiska jest w filmie Bergmana procesja flagelantów. Ich przybycie do miasta przerywa wystawienie moralitetu i wzbudza nieklamana fascynację zgromadzenia. Zaiste niezwykle jest widok tłumu biczujących się ludzi, zawodzących w bojaźliwych jękach, wśród podniosłych pieśni i palącej woni kadziadeł. Procesja pokutna najpewniej jest skutkiem obrazowych kazań natchnionego misjonarza – kolejnym stadium zamroczenia śmiercią, upadku w uludę...

Żeby zrozumieć sens ascetycznych umartwień, trzeba przywołać starotestamentową scenę napiętnowania Kaina (Rdz 4, 15) – znamię uczynione na jego czole po zabójstwie Abla było co prawda pochodną jego grzechu, ale przede wszystkim znakiem ocalenia, boskim opieczętowaniem, mającym chronić zabójcę przed ludzkim sądem i śmiercią. W starożytnej świadomości utrwaliło się z czasem przekonanie, że wszelka choroba, dotykająca ciała ludzkiego, zwłaszcza trąd, jest podobnym napiętnowaniem bądź pojedynczego człowieka, bądź całej wspólnoty, świadczącym niechybnie o winie, a może i o potępieniu. Choć sam Jezus Chrystus walczył z podobnym mniemaniem, to myślenie takie można odnaleźć także u współczesnych (np. pojmowanie AIDS jako kary za grzechy czy nietolerancja wobec upośledzeń umysłowych) – cóż dopiero dziwić się jej u ludzi średniowiecza! W *Siódmej pieczęci* widzimy zresztą, jak Jons posługuje się napiętnowaniem jako środkiem dyskwalifikacji zbrojcy – czyniony sztyletem znak nie tyle ma chronić przestępcę przed samosądami, co być znakiem przestrogi dla innych przed jego złodziejstwem i wykluczyć go ze społeczności. W perspektywie nieustannej groźby potępienia, ale przede wszystkim szerzącej się za-

razy – zarazy okrutnej i obrzydliwej, traktowanej jako aktualizacja kary – publiczne zadawanie sobie ran, niszczenie swego ciała jawi się jako symulowanie bycia napiętnowanym. To tak, jakby biczownicy wołali do Boga: „spójrz, my wiemy, żeśmy zgrzeszyli, nie musisz nas karać, sami siebie ukarzymy, już jesteśmy ukarani”. Prawdziwym celem tej demonstracji przed Bogiem i ludźmi jest uniknięcie sądu i kary, zapobieżenie własnej chorobie, może nawet oszukanie Boga i innych przez ukrycie swych grzechów. Pokazowa pokuta ma uchronić przed pokutą realną, przyjęte zawczasu samoskaranie za urojone grzechy oddala przyznanie się do faktycznych błędów i win – wymusza, poniekąd, miłosierdzie przed sprawiedliwością.

Nie chodzi tu zresztą o cyniczną krytykę podobnych praktyk – zdają się one konsekwencją prawdziwie tragicznego, niekiedy, konfliktu wewnętrznego i bezradności wobec niego, bezradności wobec strachu i jego żniwem. Symulacja może być rozumiana jako niszczenie obrazu i wszelkich przedstawień oraz próba zniesienia kryterium, podstawowych dla rozsądku opozycji – zabieg o tyle chybiony, że nieleczący schorowanej psychiki, nieleczący przyczyn, a wzmacniający złe skutki. Złodziej i gwałcieciel, który w jednej w pierwszych scen filmu unika napiętnowania, nie tyle się przemieni i przestanie grzeszyć, co w jednej z kolejnych scen będzie próbował się odegrać na kim innym, zarazić swym upokorzeniem kogoś następnego. Chyba nie zdarzyło się w dziejach świata, by jakiegokolwiek napiętnowanie, pozbawione prawdziwie doradczej pomocy, chroniło przed złem. Prawda jest raczej taka, że symulacja doprowadza do hiperrealnego zwycięstwa zła i samozamknięcia. Post definitywnie wygrywa z karnawalem – dwuznaczność egzystencji zostaje sprowadzona do jednowymiarowej, samobójczej praktyki.

## PRZEJRZENIE

*Siódma pieczęć* nie jest jednak tylko opowiadaniem o kolejnych stopniach degradacji obrazu, o pogrążaniu się ludzi w uludzie fantazmatów. Siła filmu bierze się z jego dystansu, dzięki któremu spoza wykreowanych scen ludzkiego dramatu wзира mistrzowsko sfotografowana przez Gunnara Fischera, przepiękna panorama świata niezinterpretowanego. Można w nim również znaleźć urokliwe sytuacje, nie tylko przejmujące wizualnie, ale i pełne nadziei. Jedną z nich jest scena wieczery odbywającej się o zachodzie słońca na łące. Rycerz wraz ze swoim giermkim zostają na nią zaproszeni przez rodzinę kuglarzy. Jest ona nie tylko chwilą odpoczynku i wspólnej strawy, wzbogaconą odrobiną rozrywki, ale w jej trakcie dochodzi do przyjaznych rozmów i szczerych wyznań. Antonius Block nieomal zapomina o swej duchowej udręce i poddaje się urokowi chwili tak bardzo, że przyznaje się towarzyszom do chęci jej zapamiętania – a zapamiętać chce wszystko: rozświetlony krajobraz i ciszę, misy poziomek i mleka, twarze wszystkich zebranych, wypowiedziane słowa, zapamiętać z największą czcią jako znak dla siebie, wystarczający, jak powie, nie zdradzając do czego...

Można się domyślać, że gdyby rycerz był człowiekiem współczesnym, wykonałby po prostu jedno lub kilka zdjęć i zachował je sobie do oglądania i wspomniania w gorszych czasach. W rzeczy samej taka fotografia powstaje w jego umyśle, niejako

ko poza jego wolą – piękno natury, rozpoznawalne zarówno w przyrodzie, jak i ludzkich obliczach, odsłania się za sprawą zmierzchającego, nisko schodzącego światła i mimowolnie odciska się w duszy wrażliwego świadka. Samo światło łączy poszczególne istnienia w jeden widok i to ono ma moc wyzwolenia z udręki, być może tylko chwilowego, a być może – za sprawą pamięci – pozostającego w duszy rycerza jako wezwanie do dobrego czynu... Wyzwolenie, o jakim można tu mówić, jest w istocie wyzwoleniem z obrazu – porzuceniem obrazów, które miotają się w ludzkich umysłach, wyzwoleniem ze skrępowanej wyobraźni, pełnej alegorycznych strachów, męczących swą intensywnością przedstawień, wyzwoleniem z żądy igrzysk i symulacji. Siła tego naturalnego objawienia polega na odkryciu zwykłego, ziemskiego życia – życia właśnie, nie śmierci. Słowa te można odnieść także do sztuki filmowej, której niewątpliwym arcydziełem jest omawiany film. *Siódma pieczęć* jest z jednej strony wielką kreacją, silnie nacechowaną moralitetową konwencją, kostiumem epoki, doskonałą inscenizacją, grą aktorów, ale jest też w tle, za sprawą plenerowych zdjęć nieba, morza, pól, nocnego lasu, doskonałym spełnieniem postulatów estetyki realistycznej spod znaku Bazina czy Kracauera. Nie da się łatwo zaliczyć tego filmu do jednej z dwóch linii rozwojowych kina – kreacjonistycznej bądź realistycznej<sup>4</sup>. Dzieło to jest przykładem wyższej syntezy estetycznej, w którym nie waży już tradycyjna opozycja. Jest też przykładem wyższej syntezy intelektualnej, w której rozwiązanie problemu znosi założenie, ukryte w zagadnieniu.

*Siódma pieczęć* zdaje się filmem, który uczy podwójnego widzenia, podwójnego skupienia uwagi. Z jednej strony dane jest nam dostrzegać ludzką autoprezentację, w całym jej skomplikowaniu, z drugiej – czystość natury w tle. Wolno też porównać film do zwierciadła, w którym przegląda się człowiek – w jego centrum, na pierwszym planie, uwidacznia się nieustannie kreowany wizerunek, ale na obrzeżach lustrzanego odbicia można dostrzec, skrytą za plecami, rzeczywistość. Nawrócenie może być wtedy rozumiane jak najdosłowniej, jako odwrócenie od lustra i spojrzenie za siebie – spojrzenie na świat, na innych ludzi, przejście się nimi, jak to zdarzyło się przy wieczerzy Antoniusowi Blockowi. Rozwiązanie problemu jest najzwyklejszym rozwiązaniem pęt, wiążących umysł z troską o własne przetrwanie – nicosć jest w ludzkiej głowie, wynika z zaślepienia swym ego, wynika ze strachu. To strach, jak przekona się rycerz w krótkiej rozmowie z opętaną, jest synonimem diabła i jego oddzielającej od bytu władzy. Takie odwrócenie się za i od siebie może zresztą otworzyć na świat nadprzyrodzony, ale pewnie pod warunkiem, że nie będzie się na to liczyć i zdarzy się to równie nieoczekiwanie, jak Jofowi.

## OBRAZ A PODOBIENSTWO

Jest więc *Siódma pieczęć* przeglądem różnych konwencji wizualnych w kulturze, będących *de facto* konsekwencją różnych sposobów myślenia człowieka o sobie i swoim byciu-w-świecie. Film jawi się w tej perspektywie jako konwencja bardziej

---

<sup>4</sup> A. Helman, *Bergman albo parabola pytań odwiecznych*. W: *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*. Katowice 1977, s. 142-146.

autentyczna niż inne, niejako emanująca samoświadomością człowieka względem rzeczywistości i własnych o niej wyobrażeń. Oczywiście, tak pojmowane dzieło Bergmana może być tylko pretekstem do dalszych studiów nad wizualnością i myśleniem, których nie sposób podjąć w tym miejscu – i nie jest to celem niniejszego szkicu. Celem jest natomiast zrozumienie tego filmu, interpretacja tak rozpoznanego tekstu w świetle postawionego na początku pytania o Boga i problemu nawrócenia. To osobliwe, ale można się o nią pokusić w kontekście teologii ikony, a zatem umieszczając film Bergmana w odniesieniu do tradycji Kościoła wschodniego. Zabieg to może i zaskakujący – a to przez fakt, że *Siódma pieczęć* jest wytworem wątpliwego syna protestanckiego pastora, który – jeśli już posądzać go o jakąś konwersję – zdaje się wyposażony w katolicką wrażliwość (w ramach filmu sympatyzuje z postaciami najbardziej serdecznymi, mimo ich dość przewrotnej moralności, z powagą i szacunkiem inscenizuje widzenie maryjne, wyzybywa się surowości i jednoznaczności stylu), niemniej to właśnie odwołanie do prawosławnej teologii może być najlepszym kluczem do dzieła szwedzkiego reżysera.

Oto wedle biblijnego mitu człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga (Rdz 1, 27). Zajmuje zatem szczególne miejsce w hierarchii bytów, pozostając w relacji podobieństwa przez oddziaływanie światła, biegnącego od Boga do niego za pomocą systemu zwierciadeł<sup>5</sup>. Rozpoznaje się nie tyle w bezpośredniej relacji do Boga – Ten pozostaje Niewidzialny – ale w relacji do innych bytów stworzonego świata, którym nadaje imiona, a zwłaszcza w relacji do drugiego człowieka, która wyzwala go z samotności i melancholijnego niespełnienia (Rdz 2, 8-25). Człowiek popełnia jednak grzech pierworodny, obraża Boga, co sprawia, że traci Jego obraz, pozostając wszak w jakiejś relacji podobieństwa, a na pewno upodobania. Utrata obrazu nastąpiła za sprawą działania upadającego Lucyfera (czyli niosącego światło; por. Iz 14, 12), który wpłynął na zniekształcenie ludzkiej percepcji (por. Rdz 3, 4-6), jest więc w praktyce zatraceniem czystego widzenia i utratą możliwości przebywania przed obliczem Boga (por. Mt 5, 8). Człowiekowi, rzuconemu w mrok, muszą otworzyć się oczy, przez co zauważy swą nagość i nędzę i wpędzi go to w ukrycie, zarówno przed Bogiem, jak i drugim człowiekiem (Rdz 3, 7-8). Odtąd skupi się na sobie – w pocie pracy i bólu rodzenia będzie nawet na to skazany. Od momentu wygnania z raju, człowiek jest mało zdolny do otwartości na świat – postawa i zbrodnia Kaina jest tego dobitnym przykładem, ponieważ pierworodny syn Ewy zamyka się w zazdrości, pożądlivym spojrzem, wyrzekając się odpowiedzialności za brata, morduje go w imię własnego widzi-mi-się. Bóg nie zabija go jednak w odwecie, ale piętnuje jego oblicze, co – wypada powtórzyć – ma ochronić go przed ludzkim sądem i potępieniem (Rdz 4, 1-16). Tragedią jest fakt, że ludzie identyfikują się z kainowym piętnem, z grzechem, z własną nędzą i nagością – identyfikują się z samymi sobą, nie szukając już w sobie podobieństwa do Boga, ale szlifując swą ułomność w rozmaicie stylizowane osobowości. Wszelki samotniczy indywidualizm jest pochodną odwrócenia się od Boga i zerwania więzi ze światłem, naturalnie łączącym wszystkich ze wszystkimi. Ludzie, odczuwając jednak brzemień samotności i lęk przed odrzuceniem oraz ostatecznym i radykalnym odosobnieniem, miast szukać powrotu do życiodajnych relacji, kreują swe sobo-

<sup>5</sup> I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki. Warszawa 1998, s. 10 i nn.

ści na obraz i podobieństwo mroku, śmierci, choroby, coraz bardziej oddalając się od Boga. Jak możliwe jest wtedy nawrócenie? W chrześcijaństwie to Chrystus, będący obrazem Niewidzialnego, staje się podobny do człowieka i bierze na siebie piętno grzechu, niejako po to, aby człowiek, patrząc na wywyższonego Boga-Człowieka, na ikonę Chrystusa, mógł odzyskać wzrok i życie w Bogu (por. J 3, 14-15). Naśladowanie Chrystusa, upodobnianie się do Niego staje się drogą zbawienia – drogą do odkrywania w sobie obrazu Bożego.

Umieszczenie *Siódmej pieczęci* w ramach cytatów z Apokalipsy jest jakby odniesieniem do nieludzkiej tajemnicy Stworzenia i całej historii zbawienia. Jedna z ostatnich scen, ukazująca przybycie Pana Śmierci do zgromadzonych na zamku gości rycerza, ale także równoległa czasowo scena pobudki kuglarzy spoglądających w niebo, zdaje się ilustrować nadprzyrodzony moment przejrzenia zbawczego wyroku – wcale nie okrutnego dla ludzi. Apokaliptyczna poetyka pisma praobrazowego nie spełnia się na ziemi tak, jak można by ją literalnie odczytywać... Film rzeczywiście ukazuje, jak bardzo schorowany jest człowiek – i bynajmniej nie chodzi tu o dżumę, ale o fakt zmącenia jego percepcji i samopoznania. Już Jof, choć dane mu są mistyczne widzenia – nie Boga wszakże, lecz Jego Syna i Świętej – skłonny jest do oszustw i konfabulacji, taką zresztą ma pracę. Antonius Block uwikłany jest w jednostronne zapatwienie w Śmierć i ciemność jest jego zwierciadłem. Jest jednak na tyle wrażliwy i nieskalany, że dane mu będzie zauważyć coś więcej niż marność istnienia – pozostanie przynajmniej z przeczuciem możliwego odzyskania duchowego rozjaśnienia. Sugestywności śmierci ulegają, prócz rycerza, inni ludzie, nawet nie tyle wskutek zmierzania się z jej realnością, co żądy wrażeń – wykorzystują to duchowni, cynicznie przedstawiając dziejące się tragedie w świetle ich własnej ideologii, może dlatego, że nie wierzą już w inny świat i chodzi tylko o ułożenie się w tym, przedłużenie gry. Zwykli ludzie, jak Jons, czy Lisa, czynią swe własne przedstawienia, służące ich własnym, małym celom i tylko światowym już żądom – brak im rycerskiej refleksji nad transcendencją. Ludziom ciężko jest jednak wytrzymać w nieustannym napięciu i szamotaninie, stąd czynią sobie igrzyska, będące sposobem odreagowania presji, w której żyją. Wykorzystują przy tym każdą okazję, o czym wspomina Mia, by uwolnić swoją agresję, co świadczy o głęboko zapadłym, międzyludzkim poróżnieniu, z którego trudno spodziewać się wyzwolenia. Wreszcie ci, którym mszczenie się na innych nie wystarcza, by się oczyścić, podejmują samobójczy rytuał biczowania, a nawet samospalenia – o czym mowa jest w karczmie – skrycie wierząc w możliwość zapanowania nad grozą istnienia – już chyba tylko zapanowania, nie wyzwolenia. Mimo najlepszych chęci, stają się „diabłom podobni”. W filmie nie ma jednej, wyraźnej sceny, z której można by było wyczytać prostą nadzieję chrześcijańskiego zbawienia, ale źle byłoby jej oczekiwać, ponieważ byłoby to znowu Antoniusowe czekanie na zmysłową pewność. Jest scena znacznie ważniejsza i piękniejsza – moment wyznania miłości, uczynionego przez Mię Jofowi.

## ÓSMA PIECZĘĆ

Miano Ósmej Pieczęci pozwoliłem sobie nadać właśnie Mii – postaci zagranej w filmie przez Bibi Andersson.

Po pierwsze dlatego, że jest bardzo Piękna. Być może jest to rzecz gustu, ale chyba nie tylko dla mnie Bibi Andersson jest potwierdzeniem religijnej tezy, że człowiek został stworzony na obraz Boga. Myślę, że wielu mężczyzn, oglądających ten film, gotowych jest zakrzyknąć, jak Adam w raju tuż po stworzeniu Ewy: „Ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała” (Rdz 2, 23) i radośnie uwierzyć w Stwórcę. Zresztą bez namiętnej potrzeby Jego wypatrywania, skoro istotą rajskiej identyfikacji jest dana kobieta – spełnieniem człowieczeństwa jest drugi człowiek.

Po drugie dlatego, że postać Mii jest w *Siądmej pieczęci* wcieleniem Dobra. Wiele w tym filmie pięknych kobiet, co niewątpliwie jest jego zaletą, ale to Mia jest pełna szczerzej miłości do swego męża i dziecka, zrozumienia i tolerancji dla jego słabostek – wierna mu nawet, gdy nie dowierza jego mistycznym przeżyciom i nie zmienia to jej czulego do niego stosunku. Poza wszystkim jest pełna radości, wcale nie głupiej, bo przezwyciężającej w niej troskę o przyszłość, przy tym troskę nie o siebie, a syna Mikaela. Swobodna, wolna, bogata w empatię i otwartość na innych, czego dowodem jest jej wpływ na Antoniusa. Z pewnością nie jest kokietką, może jedyną w filmie osobą bez obłudy, za to wrażliwą na piękno istnienia jak nikt, jedyną postacią czystą w tym filmie, widzącą bez skazy i bez skazy będącą.

Po trzecie wreszcie, jest uosobieniem Prawdy. Prawdy, której nie trzeba bez końca rozumieć na sposób męski, jak chciał tego rycerz, domagający się pewności i zmysłowych dowodów. Prawda, jak niesie wieść, ma naturę kobiecą, uwodzicielską, *aletheiczną* – jest mądrością wyższą od nierozumienia, igrającą na okręgu ziemi jeszcze przed Stworzeniem, rozkoszą samego Boga (por. Prz 8, 30) – Miłością na Jego podobieństwo. Może więc chęć uchwycenia Go w jakimś obrazie jest zgola niechrześcijańska, może wcale nie chodzi o to, aby Go zobaczyć i przydybać w jakiejś wizji, a nawrócenie nie polega na jakimś olśniewającym przejrzeniu, ale na zrozumieniu, że Bóg, jak kobieta, ma prawo do swoich tajemnic i do swego własnego Bytu?

Najważniejszą, moim zdaniem, sceną filmu jest wspomniane wyznanie miłości, które Mia czyni Jofowi; być może to najpiękniejsze wyznanie miłosne w dziejach kina. Następuje ono niedługo po tym, jak Jof dzieli się z nią swoim przedziwnym widzeniem. Mia nie dowierza jego słowom – to z racji jego wcześniejszych zmyśleń – jednak zdaje się rozumieć jego wzruszenie. W pewnej chwili prosi go, by odwrócił się do niej tyłem i nie spoglądał jej w oczy – wtedy to, gdy zabrakło wzajemnego spojrzenia, mówi po prostu „kocham cię”. Dopiero teraz Jof odwraca się w zachwyceniu.

Mia zdaje się obrazować postawę chrześcijańskiego Boga, który kocha w ukryciu, wycofując się poza widnokrąg i objawiając się jedynie jako Słowo – wyznanie Miłości. Bohaterka zdaje się wycofywać, by nie skupiać na sobie, ale raczej oddać to, co w sobie znalazła dla swego męża. Świat jest skalany grzechem, ziemia jest wykrzywionym zwierciadłem, w którym z pewnością nie da się łatwo odnaleźć oblicza Bożego. Jednak przez każdą ziemską miłość, o ile jest czysta, może jak w zwierciadle przezierać sens ostatecznego Widzenia i każde podobne wyznanie zdaje się niebiańskim powołaniem, opieczętowaniem i zaślubinami... Może Bóg, jeśli się kryje, to nie przed nami, ale za nami – jak Maria za prowadzonym dzieckiem w widzeniu Jofa? Jakkolwiek brzmi to niewiarygodnie i wielce idealistycznie, podobną intu-

icję podzielać musiał sam Bergman, podkładając pod rzeczoną scenę ten sam akompaniament, co w chwili ukazania się Marii. Co więcej, wnikliwa lektura późniejszych filmów rozwija to przeczucie, choć ani Bergman, ani żaden z interpretatorów, ani nikt z ludzi nie będzie potrafił wyrazić tego sensu w sposób ostateczny i raz na zawsze przekonujący. „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś twarzą w twarz” (1 Kor 13, 12).

### Summary

The paper interprets perhaps the most important film of the great filmmaker died in 2007. This essay describes the ways of perceiving and imagining in which film characters make sense of their life and analyzes these methods as different strategies of reacting to existential fear connected with the death and the senselessness. In the perspective of the Apocalypse, quoted in the film, and the theology of the image all these modes of perception and cultural forms – visions, delusions, performances, games and simulations – appear false. Only one of the main characters called Mia can see the world in true, because she is full of love – she is named „The Eighth Seal” here since she symbolizes God. It seems that „The Seventh Seal” is the key to understanding all movies directed by Bergman.