

Tomasz Tomasik

Czy „Siódma pieczęć” jest filmem o średniowieczu?

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 6, 149-163

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tomasz Tomasiak

Akademia Pomorska
Słupsk

CZY SIÓDMA PIECZĘĆ JEST FILMEM O ŚREDNIOWIECZU?

Jeżeli nie istnieje żadna wieczna świadomość w człowieku, jeżeli na dnie wszystkiego czai się tylko dziko działająca moc, która kłębiąc się w wirze ciemnych namiętności zrodziła wszystko to, co było wielkie, i to, co nie miało żadnego znaczenia, jeżeli pustka bezdenne i nigdy nie nasycona kryje się pod wszystkim, czymże innym staje się życie, jeśli nie rozpaczą¹?

Soren Kierkegaard

1. W ciągu całej ponadstuletniej historii kina średniowiecze było niewątpliwie epoką preferowaną. Dość powiedzieć, że już w roku 1899, czyli cztery lata od daty wynalezienia przez braci Lumière kinematografu, Georges Méliès zrealizował krótki, dziesięciominutowy film o Joannie d'Arc. Był to początek całych serii tematycznych, w których producenci filmowi na wszelkie możliwe sposoby eksploatowali najbardziej popularne elementy stereotypu średniowiecza. W ten sposób powstały cykle o Robin Hoodzie i przygodach jego kompanii, o Królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu, o wikingach i ich morskich wyprawach, o krzyżowcach i zdobywaniu Jerozolimy czy też właśnie o Joannie d'Arc, jej wizjonerstwie i męczeństwie². „Romantyczny” urok średniowiecza szybko odkryło Hollywood, sięgając najczęściej po sprawdzone literackie pierwowzory i doprawiając je tak, by zaspokajały gusta masowej, niewybrednej, mieszczańskiej publiczności. Epoka rycerzy, dam dworu, zamków, bitew, turniejów znakomicie wpisywała się także w konwencję kostiumowego, historycznego filmu przygodowego. W całym tym zalewie produkcji kinematograficznej pojawiły się również dzieła o wyjątkowych walorach artystycznych, w których przywołanie epoki średniowiecza służyło jako pretekst do filozoficznego myślenia obrazami. Do najbardziej reprezentatywnych przykładów tego ty-

¹ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1995, s. 35.

² Zob. J. Aberth, *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York 2003. Najbardziej kompletna filmografia i bibliografia (ponad 900 filmów) dotycząca obecności tematu średniowiecza w kinie światowym znajduje się w książce: K.J. Harty, *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle and Asian films about Medieval Europe*. Jefferson 1999.

pu dzieł należy *Siódma pieczęć* Bergmana, to właśnie ten autor zyskał medialny wizerunek „filozofa ekranu”³.

Kino zarówno w swojej odmianie „intelektualnej”, jak i „rozrywkowej” odegrało niezwykle istotną rolę w upowszechnieniu dwudziestowiecznego mediewizmu, będącego – o czym warto pamiętać – czymś więcej niż tylko datującą się od romantyzmu „modą na średniowiecze”. Badacze (w większości amerykańscy) reprezentujący tzw. mediewalizm (ang. *medievalism*), interdyscyplinarny kierunek badań naukowych zajmujący się, w przeciwieństwie do mediewistyki, „średniowieczem po średniowieczu”, przekonują, że w kulturze europejskiej i amerykańskiej tkwi głęboko zakorzeniony, często być może nawet nostalgiczny, sentyment do wieków średnich. Jest to sentyment o proveniencji romantycznej, ale z czasem dopełniany przez podejście bardziej „pozytywistyczne”, naukowe, możliwe dzięki prężnie rozwijającym się od końca XIX wieku studiom mediewistycznym i innym dziedzinom wiedzy historycznej. W literaturze i kinematografii w ciągu całego XX stulecia i na początku następnego daje się zauważyć dążenie nie tylko do coraz bardziej interesującego opowiedzenia fabuł wymyślonych w minionych wiekach, ale także do prób rekonstrukcji dawnych epok w coraz większej mierze uzgadnianych z badaniami naukowymi.

Mediewalizm jako dziedzina badawcza stawia pytania o to, w jaki sposób średniowiecze było obecne w kolejnych historycznych epokach i jak jest obecne w naszej współczesnej kulturze. Zakłada się coś, co jest oczywiste – każda rekonstrukcja historyczna, szczególnie jeśli nie ma charakteru naukowego (ale i w tym wypadku jest to wątpliwe), a dokonuje się w dziele artystycznym, staje się mniej lub bardziej umowna i dopasowana do matrycy czasów, w których powstaje. Każda epoka wynajduje swoje średniowiecze⁴. Można by zatem powiedzieć, że celem studiów mediewalistycznych jest rozpoznanie i opisanie fantazmatu średniowiecza, w którym przeszłość i terażniejszość nakładają się na siebie i nawzajem implikują. Wzajemne oddziaływanie przebiega tu bowiem w dwu kierunkach: terażniejszość stwarza wizję przeszłości, ale równocześnie przeszłość proleptycznie wpływa na kształt terażniejszości.

2. *Siódma pieczęć* jest z pewnością jedną z najbardziej sugestywnych dwudziestowiecznych wizji średniowiecza. Bergman w tym filmie i późniejszym *Źródle* (z 1960 roku) wynalazł swoje własne subiektywne średniowiecze⁵, a popularność i dyskusje, jakie te dzieła wywołały wśród odbiorców, świadczą równocześnie o tym, że autentycznie dotknęły one jakichś istotnych filozoficznych, egzystencjal-

³ T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk 2002, s. 175.

⁴ Zob. N. Cantor, *Inventing the Middle Ages*. New York 1991.

⁵ Mediewiści zwracają jednak uwagę, że Bergman, tworząc autorską wizję średniowiecza, na którą rzutował także klimat niepokojów lat pięćdziesiątych, zdołał równocześnie dochować wierności średniowieczu historycznemu. Można tu przytoczyć chociażby opinię Williama D. Padena: „in his freedom as an artist, Bergman has reinvented the middle Ages through a dark glass, but he has reinvented with startling fidelity”. W.D. Paden, *Reconstructing the Middle Ages: The Monk's Sermon in The Seventh Seal*. W: *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie J. Workman*, red. R. Utz, T. Shippey. Brepols 1998, s. 304.

nych, duchowych – czy jak byśmy to jeszcze chcieli nazwać – problemów rzeczywistości lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Ze względu na walory artystyczne i intelektualne *Siódmą pieczęć* wypada zestawiać z takimi innymi dziełami filmowymi, których akcja rozgrywa się między XIII a XV wiekiem, jak wcześniejsze *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera (1928), *Aleksander Newski* Siergieja Eisensteina (1938) oraz późniejszy *Andriej Rublow* Andrieja Tarkowskiego (1966). W myśl założeń medievalizmu, każdy z tych filmów odsłania jakies fragmenty rzeczywistości historycznego średniowiecza, ale równocześnie przesłania je filtrem czasów, w których poszczególne dzieła powstawały. Każdy artysta umieszczający akcję swego dzieła w minionej historycznej epoce tworzy w istocie fantazję na temat przeszłości. Zresztą najczęściej tworzy w jakimś dającym się określić, choć nie zawsze jawnie uświadomionym celu. Stąd też jak najbardziej zasadne staje się postawienie pytania: co w Bergmanowskim fantazmacie średniowiecza składa się na wizję przeszłości, a co dotyczy problematyki współczesnej, i jakim celem współczesności służy przywołanie w *Siódmej pieczęci* takiej a nie innej wizji przeszłości?

Zanim jednak spróbujemy się odpowiedzieć na powyższe pytania, należy wziąć pod uwagę to, że film Bergmana, mimo swego alegorycznego i symbolicznego uniwersalizmu, jest także jedną z najbardziej osobistych, indywidualnych wizji średniowiecza. *Siódma pieczęć* tylko w pierwszym odruchu może wydać się w porównaniu z wcześniejszymi i późniejszymi filmami szwedzkiego reżysera dziełem w najmniejszym stopniu autobiograficznym, w istocie jednak przywołanie epoki średniowiecza nie jest tu przypadkowe i służy, podobnie jak we wszystkich pozostałych obrazach filmowych tego reżysera, rozrachunkowi artysty z samym sobą. Bergman tworzy swój fantazmat średniowiecza, w którym wyobrażenia na temat historycznej epoki zostają skonfrontowane z jego osobistymi duchowymi i intelektualnymi zmaganiem. Podobnie jak artystów romantycznych, a także jego mistrza, Augusta Strindberga⁶, średniowieczne fascynowało go swoim metafizycznym zmysłem, intuicyjnym wyczuciem tego, co przekracza fizyczny i dosłowny wymiar świata, wreszcie umieszczeniem człowieka w relacji do rzeczy ostatecznych. Ale równocześnie niepokoiło nazbyt oczywistym, przyjmowanym na wiarę, trudnym do podtrzymania dla nowoczesnej umysłowości, ukształtowanej przez sceptycyzm i scjentyzm, rozstrzygnięciem podstawowych dylematów człowieka.

Siódma pieczęć, będąc „zaledwie” fantazmatem średniowiecza, wprowadza nas jednak w dobrane selektywnie realia epoki. Oto rycerz Antonius Block po dziesięciu latach wraca z wyprawy krzyżowej do swojego zamku i pozostawionej w nim żony. W okolicy pogromu dokonuje zaraza, siejąc tym samym przerażenie pośród mieszkańców. Ci w obliczu tego, co nieuchronne, oddają się umartwiającej pokucie albo nieskrępowanemu hedonizmowi. Jesteśmy świadkami wielu scen z życia średniowiecznego społeczeństwa: procesja pokutna flagelantów śpiewających hymn *Dies irae*, spalenie czarownicy posądzonej o sprowadzenie zarazy, fanatyzm religijny rzesz wiernych podsycany przez historycznych kaznodziejów, niewybredne i okrutne rozrywki gawiedzi zgromadzonej w karczmie, wreszcie codzienne życie wę-

⁶ T. Szczepański, *Zwierciadło...*, s. 178.

drownych aktorów, wykonujących zabawne, schlebające pospolitym gustom przedstawienia.

Odnajdziemy ponadto w *Siódmej pieczęci* wiele charakterystycznych dla średniowiecznej wyobraźni motywów. Przede wszystkim figurę Rycerza, na którą nakłada się topika z jednej strony *miles Dei*, a z drugiej *homo viator*⁷. Także motyw drogi, w średniowieczu kojarzony z toposem *peregrinatio vitae*, w tradycji chrześcijańskiej wywodzący się jeszcze od św. Augustyna⁸. W filmie Bergmana podróżują wszystkie główne postaci, choć wydawać by się mogło, że każda w innym celu. Ale ostateczny cel okazuje się dla niemal wszystkich bohaterów ten sam – Śmierć, przedstawiona oczywiście jako personifikacja, budząca grozę swym nieprzejednaniem i ironią wobec śmiertelników. Wprowadzone zostają także motywy przejęte z malowideł, które Bergman oglądał w dzieciństwie na ścianach średniowiecznych szwedzkich kościołów: człowiek grający ze Śmiercią w szachy, Śmierć ścinająca Drzewo Życia, Śmierć ścigająca uciekającego przed nią człowieka, wreszcie motyw *danse macabre*, który pojawia się w zakończeniu filmu, ale jest także jego główną osią kompozycyjno-dramaturgiczną⁹. Do średniowiecznego imaginarium ikonologicznego należy również sielankowa wizja Świętej Rodziny, którą rozpoznajemy w osobach wędrownych aktorów Jofa, Mii i ich synka Mikaela. Wreszcie odwołania do Apokalipsy stanowiące kłamrę kompozycyjną całego filmu.

Tych nawiązań do średniowiecza i motywów charakterystycznych dla tej epoki nie jest w całym filmie mało, niemniej jednak, jak się bliżej temu przyjrzeć, średniowiecze zostało tutaj potraktowane dość umownie, zgodnie ze stereotypem, co więcej, łatwo można wskazać historyczne nieścisłości. Biczownicy nigdy nie pojawili się w Szwecji¹⁰, chociaż ich działalność nasiliła się w niektórych regionach Europy w połowie XIV wieku w okresie „czarnej śmierci”. Personifikacje Śmierci upowszechniły się w Europie Zachodniej dopiero pod koniec XV wieku. W tym samym stuleciu żył malarz Albertus Pictor¹¹, którego rycerz i giermek spotykają w kościele, a zatem nie mogli oni powracać z krucjaty do Ziemi Świętej, bo te zakończyły się pod koniec XIII wieku.

⁷ Zob. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI wieku*. Kraków 1987, rozdz. II. 2. *Rycerz i pielgrzym*.

⁸ Zob. T. Michałowska, *Topos pielgrzyma w literaturze polskiego Średniowiecza*. W: idem, *Mediaevalia i inne*. Warszawa 1998, s. 26-48.

⁹ Bergman wspomina w *Obrazach* chwile spędzane w średniowiecznych szwedzkich kościołach: „kontemplowałem obrazy nad ołtarzami, tryptyki, krucyfiksy, witraże i ścienne malowidła. Był tam Jezus z łotrami we krwi i mękach. [...] Rycerz gra w szachy ze Śmiercią. Śmierć ścina Drzewo Życia, przerażony nieborak siedzi na wierzchołku i załamuje ręce. Śmierć prowadzi falandolę do Krainy Ciemności, trzyma kosę jak chorągiew, boży ludek tańczy w długim szeregu, a kuglarz wlecze się na samym końcu. [...] Rzeczywistość i fantazja tworzą nierozzerwalny stop: Grzeszniku, spójrz na twoje czyny, zobacz, co cię czeka za węglem, spójrz na cień za twoimi plecami!” – I. Bergman, *Obrazy*, tłum. T. Szczepański. Warszawa 1993, s. 231-232.

¹⁰ Flagelanci pojawili się w XIII wieku najpierw we Włoszech, potem Niemczech, Hiszpanii i Polsce. Zob. A. Vauchez, *Duchowość średniowiecza*, tłum. H. Zaremska. Gdańsk 1996, s. 124-125.

¹¹ Albertus Pictor urodził się około 1440 roku, a zmarł około 1507. W niewielkim kościele w Täby (niedaleko Sztokholmu) znajduje się malowidło ścienne przedstawiające rycerza grającego ze Śmiercią w szachy.

Te jawne nieścisłości potwierdzają tylko to, że Bergman nie zamierzał robić historycznego filmu o średniowieczu, chociaż równocześnie ten dobór dość konwencjonalnych motywów, ściśle kojarzonych z tą epoką, świadczy o próbie rekonstrukcji mentalności średniowiecza i przywołania jego duchowego klimatu. Ta rekonstrukcja miała też na celu wskazać pewne historyczne analogie między sytuacją egzystencjalną ludzi żyjących w wieku XIII i XIV oraz XX. Reżyser wyjaśniał to precyzyjnie w prologu filmu:

W moim filmie krzyżowiec wraca z wyprawy krzyżowej tak jak dzisiaj żołnierz wraca z wojny. W średniowieczu ludzie żyli pod terrorem zarazy. Dzisiaj żyją w strachu przed bombą atomową¹².

Trzeba pamiętać, że na początku lat pięćdziesiątych Związek Radziecki i Stany Zjednoczone pracowały równocześnie nad bombą wodorową, o mocy ponad tysiąc razy większej od bomby spuszczonej na Hiroszimę i Nagasaki w 1945 roku. Tym samym, w atmosferze zaostrzającego się konfliktu politycznego między dwoma największymi światowymi mocarstwami, rozpoczął się budzący uzasadniony niepokój i strach nuklearny wyścig zbrojeń. Wizja tryumfu masowej śmierci stawała się coraz bardziej prawdopodobna i analogia do czasów plag była jak najbardziej uzasadniona. Nieprzypadkowo w pierwszej scenie filmu na tle zachmurzonego nieba pojawia się, przy akompaniamencie ekspresyjnego *Dies irae*, ciemny złowieszczy ptak. W średniowieczu i wieku XX masowa śmierć przychodziła z powietrza, z góry.

Niemniej jednak rekonstrukcja średniowiecza służyła przede wszystkim – tak jak za każdym razem w literackiej i filmowej twórczości Bergmana – celom osobistym, dokonaniu na sobie samym kolejnej psychologicznej wiwisekcji. Cóż jest takiego fascynującego w średniowieczu dla twórcy *Siódmej pieczęci*? Z pewnością – co zostało już zasygnalizowane – przede wszystkim z artystycznego punktu widzenia: zmysł symboliczny, który pozwalał ludziom tej epoki poprzez to, co widzialne i zmysłowe, dostrzegać to, co niewidzialne i duchowe. I do tego warto będzie powrócić w dalszej części tekstu. Najbardziej jednak, jak się wydaje, zajmowały Bergmana dwa tematy: wiara i śmierć – współlistniejące ze sobą w dialektycznym splocie. Żeby to jeszcze bardziej uściślić: wiara, która jest udręką i choroba na śmierć, która jest rozpaczą. A zatem problematyka egzystencjalna.

W istocie filozoficznie patronuje *Siódmej pieczęci* duński myśliciel Soren Kierkegaard, akurat przypomniany przez francuskich egzystencjalistów w latach 50., czyli wtedy, kiedy powstał film¹³. Bergman w tamtym czasie oczywiście czytał, a nawet słuchał na wykładach Sartre'a, inscenizował sztuki Camusa, ulegał ich wpływom, ale próbował także przeciwstawić się ich wizji świata bez Boga¹⁴. Zdaje się, że nie przekonywała go nowina egzystencjalizmu o tym, że człowiek akceptujący swoją sytuację w świecie bez Boga potrafi zdobyć się na heroizm, tak jak Syzif

¹² Cytuję w swoim tłumaczeniu za: J. Aberth, *A Knight...*, s. 227.

¹³ Premiera *Siódmej pieczęci* odbyła się w 1957 roku, film powstał jednak na podstawie jednoaktówki teatralnej zatytułowanej *Malowidło na drewnie*, której scenariusz Bergman napisał w 1954 roku na spektakl dyplomowy studentów szkoły teatralnej przy Teatrze Miejskim w Malmö. Zob. T. Szczepański, *Zwierciadło...*, s. 177.

¹⁴ Zob. ibidem, s. 178.

Camusa. Bergman dostrzegał tylko jedną konsekwencję takiej sytuacji – mianowicie rozpacz. A rozpacz – zdaniem Kierkegaarda – jest definitywną śmiercią duchową człowieka. Czy takiej egzystencjalnej rozpaczki można coś przeciwstawić? Jest to z pewnością osobisty problem artysty, który w tym czasie, jak sam wspominał, tracił resztki swej dziecięcej wiary, obciążonej surowym, traumatycznym wychowaniem luterzańskim, pograżał się natomiast w piekle religijnych wątpliwości. Coraz mniej wiary, a coraz więcej lęku przed śmiercią. Wydaje się, że w zestawieniu człowieka współczesnego ze stereotypowym wyobrażeniem człowieka średniowiecza na plan pierwszy wysuwa się ta właśnie zasadnicza różnica: z jednej strony średniowieczna wiara dająca jakąś odpowiedź na lęk przed śmiercią, a z drugiej – rozpacz z powodu nieuchronności śmierci i braku oparcia w wierze, rozpacz, która przez przeciętnego współczesnego człowieka zostaje zepchnięta gdzieś do podświadomości i zagłuszana przez ekspansywny ludyzm kultury, a jedynie przez egzystencjalistę jest przeżywana w sposób boleśnie świadomy. Dla Kierkegaarda sytuacja, w której kondycję człowieka opisuje stan rozpaczki – nieważne, czy maskowanej, czy uświadomianej – oznacza definitywny zanik duchowości związanej z postawą religijną¹⁵. Tak więc w Bergmanowskim fantazmacie średniowiecza, oprócz posłużenia się różnorodnymi rekwizytami historycznymi i symbolicznymi, dochodzi tak naprawdę do starcia chrześcijańskiego fideizmu ze współczesnym sceptycznym egzystencjalizmem, czyli do konfrontacji dwóch odmiennych światopoglądów.

Niektóre koncepcje mediewalizmu zwracają uwagę na to, że cywilizacja średniowiecza jest (nie zawsze zresztą bezpośrednio jawnym) punktem odniesienia dla całej cywilizacji nowożytnej, jakby wydłużającym się cieniem, który ciągnie się za współczesnością, również postmodernistyczną¹⁶. Można wobec tego powiedzieć, że średniowiecze z całym swoim systemem idei i wartości staje się w *Siódmej pieczęci* istotną i właśnie konfrontacyjną przeciwwagą dla kultury modernistycznej, bo do takiej formacji intelektualnej i artystycznej należałoby zapewne zaliczyć Bergmana.

3. Dodajmy też, że Bergman, nie robiąc filmu *sensu stricto* o średniowieczu, sięgnął jednak po średniowieczną poetykę i posłużył się gatunkiem moralitetu, zacho-

¹⁵ Posługując się dość często w tym tekście terminem „duchowość”, mam oczywiście świadomość, że jest to termin w średniowieczu nieznan i wymyślony dopiero w XIX wieku, co w żadnym razie nie kwestionuje jego użyteczności. Definicję duchowości średniowiecza przyjmuję za francuskim mediewistą André Vauchezem „jako efekt krzyżowania się niektórych szczególnie cenionych w danej epoce aspektów chrześcijańskiego misterium i praktyk religijnych cieszących się większą niż inne popularnością (ryty, modlitwy, dewocje) [...] jako dynamiczną jedność treści wiary i sposobu jej wcielenia w życie przez ludzi bytujących w określonych historycznie warunkach” – A. Vauchez, *Duchowość średniowiecza*, tłum. H. Żaremska. Gdańsk 1996, s. 6.

¹⁶ Tak uważa na przykład Norman Cantor w swojej pracy dotyczącej dwudziestowiecznych mediewistów historyków i pisarzy: „we can say less conventionally that medievalism civilization stands toward our postmodern culture as the conjunctive other, the intriguing shadow, the marginally distinctive double, the secret sharer of our dreams and anxieties. This view means that the Middle Ages are much like our culture of today, but exhibit just enough variations to disturb us and force us to question some of our values and behavior patterns and to propose some alternatives or at least modifications. The difference is relatively small, but all the more provocative for that” – N. Cantor, *Inventing the Middle Ages. The Lives, Works and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. Cambridge 1992, s. 47.

wując nawet jego podstawowe elementy. Zresztą gatunek ten adaptował do swoich artystycznych potrzeb już wcześniej w filmach kręconych w latach czterdziestych¹⁷. Ten genologiczny wybór wydaje się nieprzypadkowy z punktu widzenia nadrzędnego zamysłu filozoficznego reżysera, konwencjonalny schemat fabularny moralitetu określa przecież najbardziej podstawowe ramy i parametry średniowiecznej duchowości chrześcijańskiej. Z moralitetu przejął Berman także alegorię jako podstawową zasadę kompozycyjną, narzucającą ogólny schemat problematyki i fabuły. Reżyser otwarcie wyjaśniał alegoryczny sens swojego dzieła w przedmowie: „Siódma pieczęć jest alegorią z tematem, który jest całkiem prosty: człowiek ze swoim wiecznym poszukiwaniem Boga i ze śmiercią jako swoją jedyną pewnością”¹⁸. Otóż to właśnie średniowieczna alegoria narzucała główny temat moralitetu:

Właściwe moralitety podejmowały temat centralnego problemu teologicznego, to jest celu egzystencji człowieka i chętnie ukazywały decydujący moment w jego losach, mianowicie moment odejścia ze świata widzialnego. W mechanizm takich czynności włączano różne parenetyczne obserwacje. Ponadto przypomnienie momentu śmierci stwarzało znaczący punkt odniesienia dla wszystkich rozumowań – sprawy i wartości wspomniane w takim dramacie były mierzone kategoriami najwyższymi, ostatecznymi. Nie było miejsca na sprawy jednostkowe i błahe¹⁹.

W moralitetowej sytuacji postawione zostają właściwie postaci filmowe *Siódmej pieczęci*, gdyż pandemia „czarnej śmierci” dotyczy wszystkich bez wyjątku. Jest powszechna tak, jak przedstawiają to późnośredniowieczne obrazy ukazujące jej tryumf. Konfrontacja ze Śmiercią staje się autentycznym sprawdzianem wartości życia. Zaskakująco średniowieczne *memento mori* spotyka się w dziele Bergmana z Heideggerowskim *Sein zum Tode*. Obie te filozoficzne postawy rozchodzą się jednak w punkcie najbardziej zasadniczym: chrześcijańskiej wiary w wieczność nie da się pogodzić z egzystencjalistycznym przekonaniem o zanurzeniu życia człowieka w otchłani nicości.

A co z parenetycznymi obserwacjami? U Bergmana ta sprawa nie jest oczywiście tak jednoznaczna jak w dziełach średniowiecznych, współczesne moralitety unikają ostantacyjnego moralizowania, niemniej jednak alegoryczność postaci sprawia, że są one nosicielami dość jednoznacznie określonych cech i postaw.

Typowy moralitet z XV lub pierwszej połowy XVI wieku opierał się na prostym i przewidywalnym schemacie fabularnym:

W wyniku walki między siłami dobra i zła, która toczy się w duszy ludzkiej, a przedstawiona jest w formie psychomachii, czyli sporu postaci alegorycznych, bohater ulega pokusom, przenosząc wartości światowe ponad pamięć enoty i żywota wiecznego. Tymczasem w niebie zapada decyzja powołania go na Boski sąd. W obliczu Śmierci bohater broni się i rozpacza, w końcu jednak w wyniku nowej psychomachii wyrzeka się wszystkiego, co dotąd cenił, na rzecz wartości, które mogą mu zapewnić zbawienie. W partii końcowej los pośmiertny człowieka zostaje rozstrzygnięty

¹⁷ T. Szczepański, *Zwierciadło...*, s. 100.

¹⁸ Cytuję za: J.C. Stubbs, *The Seventh Seal*. „Journal of Aesthetic Education”, vol. 9, no. 2, Special Issue: Film IV: Eight Study Guides, Apr. 1975, s. 66.

¹⁹ J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa 1981, s. 273.

(scena sądu, scena walki o duszę między złymi i dobrymi duchami); dzięki Bożemu miłosierdziu i własnej skrzesze udaje mu się uniknąć piekła²⁰.

Z moralitetu przejął Bergman ontologiczny dualizm, który rozróżnia ten i tamten świat, dobrą i złą stronę świata, z dość wyraźnym nachyleniem w kierunku średniowiecznego manichejskiego pesymizmu, zakładającego, że na ziemi będącej we władzy szatana zło przytłacza swą potęgą dobro, że na bezgranicznym oceanie nieprawości unoszą się jedynie nieliczne i rozrzucone wysepki dobra, takie jak rodzina prostodusznych wędrownych aktorów. W czarno-białej poetyce *Siódmej pieczęci* kontrast między jasnymi a ciemnymi scenami, między dniem a nocą (a akcja filmu rozgrywa się w ciągu jednej doby od świtu do świtu), między ciemnym konturem nadbrzeżnych skał a jaśniejszą barwą morza i nieba na samym początku filmu, konsekwentnie potęguje tę dualistyczną wizję świata. Moralitetowy charakter bohaterów filmu nie polega na tym, że reprezentują jeden uniwersalny typ Everymana, gdyż pojawia się tu kilkanaście różnych postaci, ale wszystkie one (nawet te najbardziej skomplikowane, czyli rycerz Block i giermek Jöns) są jednowymiarowe, obciążone retoryką swych wypowiedzi, wszystkie są nosicielami określonej postawy. Dodajmy, że „przewaga żywiołu dyskursywnego”²¹ stanowi kolejną charakterystyczną cechę średniowiecznego moralitetu – podobnie jak komiczne intermedia wstawione między kolejnymi scenami filmu: zabawne dialogi giermka z rycerzem Blockiem w czasie wspólnej podróży, malarzem Albertusem Pictorem w wiejskim kościele, kowalem Plogiem w karczmie, skazane z góry na niepowodzenie pertraktacje Skata ze Śmiercią, czy wreszcie farsa wystawiana w wiosce przez wędrownych aktorów. W ten sposób powaga sytuacji egzystencjalnej bohaterów zostaje zrównoważona przez elementy komiczne o wydźwięku ludycznym i satyrycznym. Równocześnie *dramatis personae*, w sztukach średniowiecznych alegoryczne i abstrakcyjne, u Bergmana nabierają – w pewnej przynajmniej mierze – rysów indywidualnych.

W porównaniu ze średniowiecznym moralitetem w filmie szwedzkiego reżysera znacznie został zredukowany motyw *psychomachii* – walki dokonującej się gdzieś za plecami człowieka o jego duszę między stroną dobra a stroną zła, która przymuszała człowieka do dokonywania nieustannego wyboru między prawą a lewą stroną, czyli między cnotą a występkiem, świętością a grzesznością. U Bergmana ten konflikt przebiega w inny sposób, zupełnie nie do pomyślenia dla ludzi średniowiecza, mianowicie jest to konflikt między wiarą a niewiarą, z wszelkimi stanami pośrednimi. Bohaterowie *Siódmej pieczęci* są zatem określani przez swój osobisty stosunek do wiary i do śmierci – to są dwa najważniejsze parametry sytuacji egzystencjalnej człowieka, ale człowieka raczej współczesnego niż średniowiecznego. Wszystkie filmowe postaci definiowane szablonowo za pomocą tych dwóch parametrów stają się – mimo ich indywidualizacji – moralitetowymi alegoriami określonych postaw życiowych, rozłożonymi na szerokiej skali:

²⁰ Ibidem, s. 559.

²¹ J. Abramowska, *Moralitet*. W: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska. Wrocław 1998, s. 560.

- rodzina wędrownych aktorów reprezentuje wiarę prostą, dziecięcą ufną, ewangeliczną,
- rycerz Antonius Block – wiarę będącą psychiczną torturą z powodu wątpliwości,
- giermek Jöns – pozbawioną złudzeń, trochę cyniczną niewiarę,
- kaznodzieja – wiarę fanatyczną, wzbudzającą strach przed potępieniem,
- złodziej i eks-ksiądz Raval – wiarę zatraconą, zaprzedaną występкови,
- czarownica – wiarę satanistyczną,
- tajemnicza, milcząca dziewczyna, ocalona przed gwałtem – wiarę obywatelską się bez słów i filozoficznych dociekań, nastawioną na wsłuchiwanie się i wpatrywanie, czyli jest alegorią kontemplacji,
- większość ludzi pozostaje jednak religijnie indyferentna i wiary nie traktuje poważnie.

Kwestia wiary i indywidualnego do niej stosunku nabiera znaczenia w – posłużmy się terminem z zakresu filozofii egzystencjalnej Karla Jaspersa – sytuacji granicznej, jaką staje się osobista konfrontacja każdego z bohaterów ze Śmiercią.

Sama Śmierć, chociaż w filmie Bergmana ukazana jako personifikacja, nie do końca jest zgodna z wyobrażeniami średniowiecznymi. W konwencji moralitetowej Śmierć była emisariuszem Boga, prowadziła najczęściej niechętnych temu ludzi na Sąd Ostateczny. Polski badacz średniowiecznego i renesansowego dramatu i teatru, Julian Lewański, tak streszcza prolog jednego z popularnych moralitetów:

Bóg widzi ludzi ogarniętych pożądliwością, gniewem, żądzą złota. Przywołuje Śmierć, aby wezwała przed jego trybunał Człowieka. Właśnie zbliża się przypadkiem ubrany w białe szaty, spieszący na biesiadę, Człowiek²².

Średniowieczna *Mors* doskonale znała się na teologii i eschatologii, czego świadectwem w literaturze polskiej jest chociażby XV-wieczny *Dialog mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. U Bergmana Śmierć nie jest posłańcem Boga, tylko emisariuszem niewiedzy, nie zna ostatecznych tajemnic, nie wie, czy Bóg istnieje. Jest Wielkim Agnostykiem. Nie prowadzi na Sąd Ostateczny, nie wiadomo, jaka przestrzeń rozwinie się za jej plecami: wieczność czy nicność? Niczego nie przesądza, ale też nie daje żadnego znaku. I to jest w niej bardziej przerażające niż posępny wygląd i podstępne zabiegi względem człowieka. Poza tym – i w tym też nie ma żadnej pociechy – Śmierć, w przeciwieństwie do Boga, jest pewna.

Bohaterowie filmu oczywiście boją się Śmierci – i to jest prawda uniwersalna, bo dotycząca wszystkich lub prawie wszystkich ludzi – ale lękać się Śmierci, to nie to samo, co rozmyślać o Śmierci. *Meditatio mortis* to jeszcze jeden aspekt duchowości średniowiecznej i kolejne wyjaśnienie, dlaczego właśnie ta epoka zostaje przywołana w *Siódmej pieczęci*. U Bergmana Śmierć majaczy się świadomie lub podświadomie w emocjach i umysłach niemal wszystkich bohaterów, a jednak chyba tylko o rycerzu Antoniuszu Block możemy powiedzieć, że jako jedyny odważnie zmierzył

²² Chodzi o sztukę z drugiej połowy XV wieku holenderskiego autora Piotra Diesthemiusa, zatytułowaną *Elekerlijck*, tłumaczoną na wiele języków europejskich (ang. *Everyman*, niem. *Jederman*, łac. *Homulus*) – J. Lewański, *Dramat i teatr...*, s. 274.

się ze Śmiercią, to znaczy podjął z nią grę. I też nie chodzi tu o partię szachów, tylko o pytania zadawane – i znowu nie tyle Śmierci, bo ta niczego nie wie i niczego nie powie, tylko o pytania (jak z filozofii Heideggera i egzystencjalistów), które człowiek stawia sobie samemu, wpatrując się w oblicze Śmieci.

A zatem *Siódma pieczęć*, jako Bergmanowski fantazmat średniowiecza, jest paradoksalnym palimpsestem, w którym to, co stare, zostało nadpisane na to, co nowe, spod średniowiecznego werniksu wylania się obraz świata współczesnego. Rycerz Antonius Block jest wobec tego bohaterem, który ze świata połowy XX wieku, świata wciąż dręczonego koszmarem wojennych wspomnień i stojącego w obliczu zagrożenia nowoczesną zarazą, czyli wojną nuklearną, został przeniesiony do epoki średniowiecza. W tę podróż zabrał ze sobą swe własne egzystencjalne lęki i niepokoje. Rozczarowany religią, która – jak się przekonał – jest jedynie zakamuflowaną ideologią służącą ziemskiej władzy. Przeżywający wewnętrzną torturę z powodu rozdarcia między niemożliwością wiary a niewiarą, która nie dość, że nie przynosi ukojenia, to jeszcze pozostawia w duszy rozpaczliwą pustkę po odrzuconym Bogu. Lęka się nie tyle Śmierci, ile pustki, tej po Śmierci, ale przede wszystkim tej za życia. Przeraza go wizja życia odartego z duchowości.

A więc Antonius Block to egzystencjalny filozof, któremu bliżej jednak do agnostycyzmu Heideggera niż ateizmu Sartre'a czy teizmu Kierkegaarda. Ale także współczesny racjonalista, dla którego wiara jest nie do przyjęcia, gdyż nie daje pewności. Dla współczesnego, wierzącego tylko w sceptycyzm i sejentyzm człowieka prawda to wiedza, a nie wiara.

„Chcę wiedzieć – wyznaje Block podczas spowiedzi – 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”.

4. Tymczasem niebiosa milczą, a nad ziemią ukazują się inne znaki. Film rozpoczyna się od obrazu ciemnego ptaka unoszącego się na tle ponurego nieba. Jest to niewątpliwie ikonograficzne nawiązanie do końcowego fragmentu z 8 rozdziału Apokalipsy, opisującego wizję otwierania siódmej pieczęci oraz czterech pierwszych trąb zapowiadających kolejne plagi spadające na ziemię: „I widziałem, i słyszałem głos jednego orła lecącego przez pośród nieba i mówiącego głosem wielkim: Biada, biada, biada mieszkającym na ziemi, od innych głosów trzech Aniołów, którzy zatrąbić mieli” (Objawienie św. Jana 8, 13; przekład Jakuba Wujka). Przy czym w filmie owe potrójne, niewypowiedziane, ale zasugerowane przez obraz „biada” można chyba rozumieć przynajmniej w trojakim znaczeniu: „biada” z powodu nieszczęść spadających na ludzi w ciągu ich życia, „biada” z powodu absurdałności śmierci oraz „biada” ze względu na rozpaczliwą sytuację egzystencjalną ludzkiej jednostki skazanej na metafizyczną niepewność.

To ostatnie znaczenie staje się bardziej oczywiste w kontekście zdania, tym razem przytoczonego dosłownie, z początku tego samego 8 rozdziału Apokalipsy: „A gdy Baranek otworzył siódma pieczęć, stało się milczenie na niebie jakoby przez pół godziny. I widziałem siedem onych Aniołów, którzy stają przed obliczem Bożym, a dano im siedem trąb” (Objawienie św. Jana 8, 13). Z tego fragmentu pochodzi zatem tytuł filmu oraz symbolika liczby siedem, gdyż siedem pojawi się w nim Śmierć.

Ale to zdanie z Apokalipsy naprowadza przede wszystkim na problematykę egzystencjalną *Siódmej pieczęci*, która wyrzmiwia ze wzmożoną siłą właśnie najbardziej wtedy, gdy się ją zestawia ze średniowieczną teologią i antropologią. W tym punkcie kontrast między dwiema epokami wydaje się największy. Milczenie na niebie, czy też milczenie nieba, gdy tu na ziemi w epoce masowych wojen i eksterminacji niepodzielnie panuje Śmierć, milczenie Boga, do którego wołają zrozpaczeni śmiertelnicy, zresztą wołają z coraz mniejszą determinacją i z narastającą rezygnacją, jest to przecież problem nie średniowiecznej, a współczesnej duchowości. W każdym razie jest to osobisty problem Bergmana.

Bóg milczy. Stąd wiara jest udręczeniem – powiada Block; prawdziwa, uczciwa wiara skazuje człowieka XX wieku, żyjącego w dobie postępującej sekularyzacji kultury, na trwanie w trudnej do zniesienia niepewności, rodzi dramatyczne pytania, na które nie udziela odpowiedzi. Scholastyczna jeszcze zasada *fides quaerens intellectum*, którą Rycerz będący archetypem metafizycznie nastawionego intelektualisty zdaje się kierować w swoich poszukiwaniach, nie potwierdziła swojej skuteczności. *Ratio* nie jest w stanie ocalić *fides*, co więcej, współczesny sceptyczny i scjentyistyczny racjonalizm coraz śmiej podważa znaczenie postawy religijnej. Natomiast wiara traktowana jako uczucie jest – powiada Block – traumatyczną miłością do kogoś, kto znajduje się albo nie znajduje w ciemnym pokoju, kogo nie można zobaczyć, nie można dotknąć, nie można usłyszeć – kto jest nieosiągalny.

Konfrontacja duchowości średniowiecznej ze współczesną, będąc najgłębszym poziomem Bergmanowskiego fantazmatu, przebiega w *Siódmej pieczęci* w sposób jeszcze bardziej skomplikowany. Niewątpliwie jedną z najważniejszych podstaw duchowości chrześcijańskiej jest nauka o trzech wzajemnie implikujących się cnotach teologicznych: wierze, nadziei i miłości. Dramat egzystencjalny człowieka współczesnego polega zatem na tym, że świadomość kryzysu wiary stawia pod znakiem zapytania pozostałe dwie wartości, ważne przecież nie tylko z teologicznego, ale przede wszystkim antropologicznego punktu widzenia. Czy zanik wiary oznacza także zanik miłości i nadziei? Również z tym pytaniem zmagają się w swoim filmie Bergman.

Jaki jest rezultat tych zmagania? Po pierwsze trzeba powiedzieć, że *Siódma pieczęć* nie jest manifestem nihilizmu. Konfrontacja z duchowością średniowiecza ma na celu ocalenie tych wartości, które we współczesnym świecie ocalić można i należy. Gra rycerza Antoniusa Block ze Śmiercią, przeciągająca ostatnie chwile jego życia, ma na celu poznanie prawdy, czyli wiedzy na temat istnienia bądź nieistnienia Boga. Tej prawdy jednak nie poznaje, bo nikt nie potrafi mu udzielić odpowiedzi na pytanie o istnienie Boga. Także Śmierć. Spotyka jednak na swojej drodze ludzi – innych niż on sam, ale też innych, niż cała reszta pogrążona w nieprawościach i strachu; w szczególności rodzinę kuglarzy, ubogich i szczęśliwych, bo dla nich szczęście to bycie we dwoje w małżeństwie, we troje w rodzinie. Poznaje ludzi, którzy potrafią sobie prosto i bezpośrednio wyznawać miłość. Block odkrywa piękno takiego zwykłego, codziennego życia, piękno dni, które – jak powiada Mia – są do siebie podobne. A zatem – można by powiedzieć – szukał prawdy, a odnalazł miłość. Nie tylko u innych ludzi. W końcu przecież nieczym Odyseusz, bląkający się przez dziesięć lat po świecie, powraca z wojny do domu i zastaje w nim czekającą na niego

Penelopę, swoją żonę. Można to rozumieć tak: kiedy Bóg milczy, człowiek może przeciwstawić piekłu rozpacz tylko miłość, ale nie miłość do milczących niebios, tylko miłość do konkretnych osób – do takiego rozwiązania swoich dylematów dochodzi rycerz Block. Czy jednak odnalezienie źródła szczęścia w miłości (co byłoby akceptacją podstawowej zasady chrześcijańskiej etyki) stanowi przeciwwagę dla samoudręczających spekulacji intelektualnych, a tym samym, czy prowadzi współczesnego egzystencjalistę do wewnętrznej, duchowej równowagi? Tego Bergman chyba ostatecznie nie przesądza. Antonius Block, zanim śmierć zagarnęła go pod swój płaszcz, co prawda przestał w końcu zadawać pytania i zdążył jeszcze wykrzesać z siebie resztki wiary i wypowiedzieć modlitwę z prośbą o zmiłowanie, ale jednak nie pojawia się na końcu typowa dla moralitetu scena, w której bohater dostępuje zbawienia.

Los ostateczny bohatera pozostaje zatem sprawą otwartą, ale już nawet w tym kryje się jakieś ziarno nadziei, tym bardziej że samo zakończenie filmu nie ma wydźwięku tragicznego i bardzo wyraźnie kontrastuje z jego ekspresyjnym początkiem. Powracamy, wydawać by się mogło, w to samo miejsce, nad morski brzeg, który oczywiście opozycję między ziemią a morzem przenosi na poziom symbolicznej opozycji między życiem a śmiercią²³, czy też (niech będzie – w egzystencjalistycznym znaczeniu) byciem a nicością, ale mrocznej, ponurej aurze prologu zostaje przeciwstawiona poranna świetlistość epilogu, ekspresyjnemu hymnowi *Dies irae* – muzyka mistyczna. W końcu plagi zapowiadane w Apokalipsie św. Jana przez trzykrotne „biada” służą moralnemu oczyszczeniu świata i człowieka.

To apokaliptyczne *katharsis* sugerują słowa Jofa w ostatniej scenie filmu, wypowiedziane w momencie, gdy miał wizję tańca, do którego Śmierć zaciągnęła filmowe postaci: „a deszcz obmywa ich twarze, oczyszcza ich lica z zakrzepłych w sól łez”. Zdanie wyraźnie nawiązuje do końcowego fragmentu z Apokalipsy, opisującego chrześcijańską utopię eschatologiczną – Nowe Jeruzalem: „I otrze z ich oczu wszelką łzę, a śmierci już odtąd nie będzie. Ani żaloby, ni krzyku, ni trudu już [odtąd] nie będzie, bo pierwsze rzeczy przeminęły. I rzekł Zasiadający na tronie: »Oto czynię wszystko nowe«” (Objawienie św. Jana 21, 4-5).

W scenach końcowych filmu nad brzegiem morza słychać radosny śpiew niewidzialnego skowronka, „zwiastuna poranku”²⁴, symbolu nadziei, ptaka, który nie pojawia się w Apokalipsie, ale przez to być może właśnie uwalnia świat od posępnego apokaliptycznego nastroju. Czyli apokaliptyczny orzeł z prologu, widzialny, ale niesłyszalny (zamiast jego głosu rozlega się dramatyczne *Dies irae*), symbolizuje milczące niebo, które wypełnia rozpaczliwe „biada”, i hymn będący krzykiem człowie-

²³ W Apokalipsie równocześnie na morzu i na ziemi stoi siódmy anioł, trzymający otwartą księgę (rozdział 10).

²⁴ Określenie z *Romea i Julii* Szekspira:

Julia: „Musisz już odejść? Do rana daleko.

To nie skowronek przecież, ale słowik

Śpiewał przed chwilą! Niech cię to nie trwoży.

Wierz mi, to słowik: on co noc tu śpiewa,

Usadowiony na drzewku granatu”.

Romeo: „Nie, to skowronek, ten zwiastun poranku;

Nie słowik” – W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, tłum. S. Barańczak. Poznań 1990, s. 117.

ka przerażonego widmem życia bez nadziei. Skowronek, który w kulturze europejskiej dość powszechnie kojarzony jest ze stanem radości i ożywienia, a w symbolice chrześcijańskiej z postawą pokory i miłosierdzia²⁵, w filmie Bergmana niewidzialny, ale słyszalny, przeciwnie – wprowadza nastrój nadziei. Symbolika tych dwóch ptaków – jednego z początku, drugiego z zakończenia – przywołuje zatem dialektyczną opozycję nie tylko między rozpaczą a nadzieją, ale też między „widzialnym” a „niewidzialnym” (czyli między średniowiecznym *visibilium* a *invisibilium*)²⁶, co z kolei naprowadza na regułę wyrażoną w łacińskiej maksymie *per visibilia ad invisibilia*, będącej, dodajmy, podstawową zasadą alegorycznej sztuki średniowiecza, a więc także moralitetu, czy nawet więcej – opisującej sposób funkcjonowania symbolicznej wyobraźni ludzi średniowiecza. Pierwotnym źródłem tej maksymy, później wielokrotnie przywoływanej przez średniowiecznych teologów (m.in. przez św. Tomasza z Akwinu w *Summie teologicznej*), jest zdanie św. Pawła z *Listu do Rzymian*: „To bowiem, co o Bogu można poznać, jawne jest wśród nich [ludzi bezbożnych i nieprawych – przyp. T.T.], gdyż Bóg im to ujawnił. Albowiem od stworzenia świata niewidzialne Jego przymioty – wiekuista Jego potęga oraz bóstwo – stają się widzialne dla umysłu przez Jego dzieła, tak że nie mogą się wymówić od winy. Ponieważ, choć Boga poznali, nie oddali Mu czci jako Bogu ani Mu nie dziękowali, lecz znikczemnieli w swoich myślach i zaćmione zostało bezrozumne ich serce. Podając się za mądrych stali się głupimi” (Rz 1, 19-23). To zdanie, choć przywołane tutaj jako kontekst dość okrężną drogą, może stanowić komentarz czy nawet kolejny interpretacyjny klucz do opisanego filmowych postaci, których postawy rozpięte zostały na skali między spekulatywną racjonalnością (rycerz Block i giermek Jöns) a fanatyczną emocjonalnością (flagelanci i rzesze wiernych słuchających kazania). Idealem biblijnej antropologii jest „rozumne serce”²⁷, czyli harmonia między racjonalnością a emocjonalnością. Wiara chrześcijańska usiłuje godzić ze sobą racje serca i racje rozumu. Stąd żądanie Antoniusa Blocka „chcę wiedzieć, a nie wierzyć” trafnie opisuje postawę nie tyle średniowiecznego chrześcijanina, co współczesnego, myślącego racjonalnie egzystencjalisty.

5. Symbolika obu ptaków, okalająca kompozycyjną klamrą fabułę *Siódmej pieczęci*, wprowadza jeszcze jedną opozycję: „widzieć” (orzeł) i „słyszeć” (skowronek), czyli między *visibilium* (to, co może zostać zobaczone) a *audibilium* (to, co może zostać usłyszane). Warto zauważyć, że profetyczne wizje w Apokalipsie zostały skonstruowane przez autora w taki sposób, że po każdym *visibilium* następuje *audibilium*, powtarza się wielokrotnie schemat „I widziałem – i słyszałem” (4, 1; 5,

²⁵ Hasło „Skowronek”. W: W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 382-383.

²⁶ Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*. Warszawa 1996, s. 23.

²⁷ „W naszym języku współczesnym słowo «serce» kojarzy się jedynie ze sferą życia uczuciowego. W języku hebrajskim serce oznacza wnętrze człowieka, pojęte znacznie szerzej. Oprócz uczuć (2 Sm 15, 13; Ps 21, 3; Iz 65, 14) serce zawiera również wspomnienia, myśli, zamiary, decyzje. Bóg dał człowiekowi serce do myślenia (Syr 17, 6) [...] W konkretnej i generalnie przyjmowanej antropologii biblijnej serce jest siedliskiem świadomej, rozumnej i wolnej osobowości człowieka, miejscem podejmowania decyzji, siedliskiem Prawa nie pisanego (Rz 2, 15) i tajemniczej działalności Boga” – *Słownik teologii biblijnej*, red. X.L. Dufour. Poznań 1980, s. 871.

11; 6, 1; 6, 2-3 itd.). Każdy obraz domaga się hermeneutycznej interpretacji. Przy czym *audibillum* to głos, który – mimo iż potężny – niekoniecznie musi mieć postać fonetyczną, to raczej jakiś rodzaj *vox caelestis*. W tradycji chrześcijańskiej słowo mówione zazwyczaj bardziej było cenione niż obraz. Jak pisał św. Paweł, „wiara rodzi się z tego, co się słyszy” (Rz 10, 17). Wzrok w poznawaniu tego, co nadprzyrodzone, okazywał się zmysłem wyjątkowo zawodnym. Już prorok Izajasz pisał o Bogu ukrytym (*Deus absconditus* u Pascala), czyli jest to Ten – dodawał św. Paweł – „którego żaden z ludzi nie widział, ani nie może zobaczyć” (1 Tym 6, 16). W Apokalipsie każdy z listów Jana do siedmiu kościołów w Azji kończy się wezwaniem: „Kto ma uszy do słuchania, niech usłyszy” (2, 7; 2, 11; 2, 17; 2, 29; 3, 6; 3, 13; 3, 22).

Na pozór zagłęwiamy się w zawilości biblijno-teologiczne, ale w istocie wylania się z tego całkiem realny problem współczesnej sztuki, a kina w szczególności, które ma ambicje podejmowania problematyki metafizycznej czy religijnej i które wbrew wszystkiemu dąży do zmanifestowania duchowego wymiaru współczesnej kultury – jak wyrazić to, co jest doświadczeniem pozazmysłowym?

Bergmanowski fantazmat średniowiecza dotyczy zatem także podstawowej kwestii epistemologicznych możliwości sztuki współczesnej. Czy kino, najważniejsza w końcu ze sztuk XX wieku, to znaczy najbardziej masowa, potrafi, tak jak średniowieczna sztuka kierująca się zmysłem analogii, poprzez to, co widzialne, ukazać to, co niewidzialne? A może kino ze swej natury za bardzo nas przywiązuje do wizualnej strony rzeczywistości i zamyka dostęp do *invisibilium*? Daje wiedzę, ale odbiera wiarę? Dla Bergmana kino było oczywiście zwierciadłem, rzeczywistości, pytanie tylko, co można, a czego nie można w takim zwierciadle zobaczyć? Twórca *Siódmej pieczęci* pewnie też między innymi dlatego był wielkim demiurgiem sztuki, gdyż wiedział i tego dowodził, że kino, które chce być zwierciadłem, nie może dać się sprowadzić tylko do samego *mimesis*, ale musi także nauczyć posługiwać się *allegoresis*. Tylko w ten sposób jest zdolne podtrzymać ludzką wiarę w *invisibilium*, charakterystyczną dla kultury średniowiecza, a zatracaną przez człowieka współczesnego.

Byłoby zatem dużym uproszczeniem interpretacyjnym, gdybyśmy *Siódmą pieczęć* odczytywali jedynie jako film o średniowieczu. W istocie jest to film, który stawia zasadnicze pytania o stan współczesnej, coraz bardziej rozmytej, niejednoznacznej, a może nawet zanikającej duchowości. Średniowiecze, które choć tak bardzo obecne w naszej kulturze popularnej (na co uwagę zwracają studia mediewalistyczne), zostaje przywołane w filmie Bergmana jako cień współczesności, jako odrzucony i wyparty projekt duchowości stanowiącej przez wiele stuleci fundament cywilizacji europejskiej. Świadomość odrzucenia duchowego dziedzictwa średniowiecza, które jednak nie daje o sobie zapomnieć, staje się źródłem melancholijnego i dramatycznego namysłu nad stanem współczesnej wydziedziczonej duchowości.

Summary

The theme of the Middle Ages has very often appeared in the over a hundred year old history of cinematography. No doubts one of the most famous films about the Middle Ages is

The Seventh Seal by Ingmar Bergman. In this film many elements that compose the stereotypical image of the Middle Ages are recalled. Still some film critics, referring to the Bergman's explanations, suggest that this film reveals the problems of the contemporary, post-war world. This picture is also very private work, in which the Swedish artist wants to express his metaphysical fears and is trying to resolve his existential problems.

The following article is an attempt of interpretation of Bergman's film in the context of the studies on medievalism, which research the phenomenon of "the Middle Ages after the Middle Ages" and recognize the reinvention of the medieval culture in the post-medieval world. From this point of view the vision of the Middle Ages in *The Seventh Seal* is the fantasy in which a representation of the past time is mixed with the problems of the present time. In his film Bergman has used the elements of a medieval moral play and an allegory, but his main intention is to reconstruct the medieval Christian spirituality, which is a reference point to the indefinite, distracted or atrophic spirituality of the modern and postmodern world. *The Seventh Seal* is an example work in which the Middle Ages (as an artistic vision) is the stretching shape of modernity and postmodernity.