

Lelek, Petr

Severská kosa: vyobrazení smrti v Sedmé pečetí Ingmara Bergmana

Sacra. 2025, vol. 23, iss. 2, pp. 52-60

ISSN 2336-4483 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83118>

Access Date: 15. 12. 2025

Version: 20251203

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Severská kosa: Vyobrazení smrti v Sedmé pečetí Ingmara Bergmana

Nordic Scythe: Depiction of Death in The Seventh Seal of Ingmar Bergman

Petr Lelek, FF UK, Katedra filmových studií
Email: peta.lelek@seznam.cz

Abstract

The essay analyses the symbol of death in the film *The Seventh Seal* (1957). The text describes the author's approach against the background of understanding the concept of death in his film. It also focuses on death as both an inevitable act and a character in the story. The aim is to bring together different perspectives on death contained in the film and reveal their meaning.

Klíčová slova

smrt, film, vizualizace smrti, obraz, představa o smrti, Bergman, Sedmá pečeť, středověk

Keywords

death, movie, visualization of death, image, thinking about death, Bergman, The Seventh Seal, Middle Ages

Úvod: Vstup do říše mrtvých

Jméno Ingmar Bergman představuje ve světě filmu zvučný pojem. Tento již zesnulý švédský režisér byl fascinován různými náboženskými motivy už od dětství, a to obzvláště těmi, které upomínaly na smrtelnost. Není divu, že právě téma smrti Bergmana fascinovalo, když byl synem luteránského pastora (smrt ve slově) a zdravotní sestry (smrt pod rukami). Jak ale vlastně Bergman k smrti přistupoval filmově? Jak o ní hovořil vizuálně a jak ji modelovaly jeho tvůrčí ruce?

Tato esej se bude zabývat dvacátým třetím celovečerním filmem Bergmana nesoucí název *Sedmá pečeť*. Černobílý snímek z roku 1957, adaptace Bergmanovy vlastní divadelní hry *Malba na dřevě*, zapůsobil na tehdejší publikum svou pomyslnou mnohobarevností při vykreslování plejády postav (přičemž jde spíš o jejich rozmanitost než psychologickou hloubku) i při vytváření středověké atmosféry.¹ V tomto směru Bergman přistoupil k originálnímu pojetí historického žánru, konkrétně reprezentace středověku. Na rozdíl od do té doby dominantní romantické

¹ Peter Cowie ve svém textu pro magazín *Films and Filming* v roce 1963 oceňuje právě středověké prostředí obsažené v tomto snímku a považuje ho za autentické (Steene, 2005: 225).

představy plně bojů, honosných kostýmů a slavných urozených představitel komorní a existenciální vizi středověku vyznačující se psychickou unaveností jednotlivých postav a zpustlou krajinou. Touto inovací Bergman upřednostnil svou osobní interpretaci a vlastní citění před konvenční stylizací a ideálem historické přesnosti. Takový přístup byl pro Bergmana, ovlivněného pochmurnými představami expresionistů a severských tvůrců jako byl Carl Theodor Dreyer, Victor Sjöström, August Strindberg či Albrecht Dürer, charakteristický. Zásadním motivem Bergmanova díla je podle některých interpretů jeho vlastní strach ze smrti.

Domnívám se, že obavu z odchodu z tohoto světa i chmury pramenící z nejistoty po tomto aktu měl však realizací *Sedmé pečeti* zmírnit, a to právě prostřednictvím jejího uměleckého ztvárnění, za promítnutí svých názorů, pohledů, vizí, strachů i znalostí. Tento text si klade za cíl odhalit některé z těch nejvýraznějších motivů spojených se smrtí a jejich možný význam.

Kočka má devět životů, svět jen sedm pečeti

Již úvodní chvíle filmu *Sedmá pečeť* pro Bergmana představují propojení jeho „povahové přirozenosti“ – souhry kruté racionality s dětskou zbožností (Bergman, 1994: 236). Přes záběr na pustou pláž promlouvá hlas citující zásadní moment z průběhu apokalypsy: „A když Beránek rozlomil pečeť sedmou, nastalo na nebi mlčení téměř na půl hodiny.“ (Zjev 8:1). Teprve poté dochází k prvnímu setkání s dvojicí hrdinů, zbrojnošem Jönsem a přemýšlivým rytířem Blockem. Oba muži spí „jako zabít“ na pláži a jejich koně stojí ve vodě a napájí se. Pustá, nehostinná a kamenitá pláž jako by materializovala drsnou a (polo)prázdnou smrt, zatímco divoké vlny životadárné vody narážející do koňských nohou jako by zosobňovaly zrození a opak smrti – život. Antonius Block vstupuje do vody² se modlit. Na mrtvé pláži, jen několik kroků od vody, se pak pouští do šachové partie se smrtí,³ personifikovanou smrtákem.⁴

V původní divadelní hře *Malba na dřevě*⁵ se rytíř vsází se Smrtákem o svůj život (Bergman, 1954). Ve filmovém provedení tohoto příběhu ví, že se nachází na

² V mnohem pozdější scéně hraje roli jiná tekutina, a to mléko. Rodina herců jako by ho spolu s lesními jahodami směnila za život. Právě tím obdarovaný Block totiž ke konci snímku převrhne figurky na šachovnici, čímž upoutá pozornost Smrtáka, kterému by jinak prchající rodiče se synem neunikli. Antonius Block tak přestane hledat smysl života před smrtí, našel ho právě ve své smrti, resp. obětování se za „svatou“ rodinu. Kdyby si muž díky gestu obdarování neuvědomil, že existují ještě stále dobří lidé, a to i v tak vyhořelé době, ve které se všichni snaží existovat, dohrával by dál svou partii šachů sám za sebe, za vlastní život.

³ V této stati bude o Smrtce pojednáváno v mužském rodu. Jednak toto rozhodnutí respektuje mužský rod, který se ve vztahu k „zubaté“ ve švédštině a dalších germánských jazycích používá, a jednak tím bude odkazováno na gender jejího ztvárnitele Bengta Egerota.

⁴ *Sedmá pečeť* pracuje s nerovností mezi rytířem a smrtákem i na vizuální úrovni např. v tom, že v této scéně s první šachovou partií sedí Sydowova postava níže než ta Ekerotova. Přitom představitel Blocka Max von Sydow byl na evropské poměry nadprůměrně vysokým mužem a Bengt Ekerot ztvárňující Smrtáka nikoliv. Tímto gestem je značena podřízenost lidské bytosti mocné smrti.

⁵ Tato hra vznikla pro studenty divadelní školy v Malmö, kde Bergman vyučoval. Její předlohou byly režisérůvi vizuální vjemy, které načerpal během návštěvy kostela v rámci přípravy k filmu *Hosté večere páně* (Bergman, 1963), konkrétně šlo o různorodá sakrální díla zobrazující např. ukřižování Krista, rytíře hrajícího šachy se Smrtákem, Smrták podřezávající strom života s člověkem mnoucím si ruce v jeho koruně, tanec smrti v čele se Smrtákem s kosou a s kejkliřem na konci (Bergman, 1991: 171–172). Mnohé z těch motivů lze nalézt i ve filmové adaptaci.

jeho území (pustá pláž), a že nemůže vyhrát, chce ale získat nějaký čas navíc mezi partii.

O několik chvil později se oba bojovníci dávají do pohybu. Panoš Jöns naráží na zdánlivě odpočívajícího člověka a zeptá se ho na cestu. Ten je ve skutečnosti mrtvý. Block, který nechápe, proč pocestný nemluvil, se svého společníka zeptá, zda byl onen muž snad němý. „Ne, byl nanejvýš výmluvný;“ zní odpověď (00:07:42). Vhodnou interpretaci nabízí Jesse Kalin ve své knize *The Films of Ingmar Bergman*:

„[...] Smrt ve skutečnosti „mluví nanejvýš výmluvně“. Říká nám vše, co se dá říct o posmrtném životě, vše, co můžeme vědět: nic. Smrt slibuje jen konec života, jen temnotu. Pochopit to znamená obrátit naši pozornost od toho, co je mimo život, k tomu, co je v něm. Toto je skutečná říše Ducha, kde lze vidět a slyšet Boží odpovědi.“ (Kalin, 2003: 60).

Rozhovor mezi Smrtákem a jejím protihráčem onu výmluvnost jen podtrhává: „Až si pro mě přijdeš, řekneš mi svá tajemství?“ „Nemám žádná tajemství. Nemám ti co říct.“ (01:21:00). Stručnost a přímočarost projevu, ale hlavně pravdomluvnost, či spíš drsná a záluďná přímota je pro Smrtáka v tomto filmu typická.

Avšak stejně jak je upřímný, tak umí být i protichůdně lstivý a manipulativní. Svému nerovnému soupeři vstupuje opět do života ve scéně v kostele (00:18:00–00:22:45). Rytíř se domnívá, že v kostele rozmlouvá s mnichem, a prozradí naslouchajícímu Smrtákovi své „herní plány“. Paradoxem je, že ač Smrták je na místě zřejmě právě kvůli lstivé zradě na rytíři, skutečně muži naslouchá a poskytuje mu z duchovního hlediska vzornou diskusi, a spolu s ní i útěchu. Smrták je tedy čestný a pravdomluvný, co slíbí, to udělá, ale i zrádný a krutě nespravedlivý.

K záměně Smrtáka s mnichem dochází kvůli tmavému plášti s kápí, který je součástí image jeho nositele. V Bergmanově světě je podoba personifikované smrti poplatná obecnější představě, její vzhled není tak unikátně osobní, což se ve filmografii tvůrce změní.⁶ Oděna do tmavého pláště s kapucí, s vybledlým obličejem,⁷ s výraznými rysy a absencí náznaku vlasů připomíná holou lebku. Bergman ve své autobiografické knize *Images: My Life in Film* (1994) vzpomíná na moment vytváření podoby masky Smrtáka: „S Bengtem Ekerotem jsme se shodli, že Smrt má mít klaunovskou masku, masku bílého klauna“ (Bergman, 1994: 236). Přestože je *Sedmá pečeť* černobílá, Smrt v Ekerotově podání z plátna téměř díky kontrastu klaunovsky bílých tváří a černého pláště vyznačuje. Smrták jakožto postava je záměrně nadpozemsky výrazný, stejně jako onen vrcholný existenciální proces, který zastupuje či přímo ztělesňuje. Občas mu společníka dělá typická kosa, ale někdy, když je to zrovna potřeba, dřevorubecká pila. Nástroj přízpůsobivého Smrtáka je tedy proměnlivý tak, aby byl aktuální v každém prostředí i době, čímž se podtrhuje platnost příběhu a jeho poselství i v rámci modernějších časů. Předobraz tohoto Smrtáka mohl být klidně vzat z *Vozky smrti* (1921), ale stejně tak i z mnoha jiných uměleckých děl.

⁶ Jak uvádí Stanislava Prádná, Bergman od této klasické podoby Smrtáka v pozdější tvorbě upouští, resp. ho přetváří rozvinutím klaunského základu (Prádná, 2018: 18).

⁷ V této souvislosti lze odkázat na paměti Bergmana, konkrétně na vzpomínání na smrt jeho otce: „Jeho tvář připomínala fotografie mrtvých v koncentračním táboře. Byla to tvář Smrti.“ (Bergman, 1991: 275).

Smrtáka lze ve snímku spatřit jako divadelní masku v záběrech s herci a jejich vozem (např. čas 00:14:12). Tato maska připevněná na kůlu se tak nachází i při scéně s posvátným jezením lesních plodů a pitím mléka (00:51:20). Smrt se v podobě holé lebky vyskytuje i v procesí mnichů a flagelantů (např. 00:37:12). Samozřejmě je i součástí uměleckých děl – malby v kostele (00:15:52) a Jönsových písní: „Zprvu skáčeš jako srna, / až jsi jen červů kád' plná. / Bědný osud v kostky hází, / než tě k zemi srazí.“⁸ (00:25:58) – tentokrát nejen jako hrůzu nahánějící symbol či bytost s významnou společenskou rolí, ale i jako akt zesnutí.

Smrták u Bergmana neplní jen roli mýtického stvoření, jak by se díky jejímu ztvárnění hercem mohlo zdát. Je rovněž aktem umírání. V *Sedmé pečeti* se umírá na každém kroku. Respektive na každém kroku smrt někdo zmiňuje. Myšlena je smrt ve smyslu nevyhnutelného konce života, někdy vyhaslého předčasně. Objevuje se v plánech herců na další představení (00:14:00). Její moc demonstrují morové škody. Je svým způsobem přítomná i v opuštěných vsích. Nachází se ve výhrůžkách vystrašených lidí. Vidíme ji v poslední scéně s Ravalem (přibližně 01:17:00). Přijde si pro domnělou čarodějnici, sukničkářského Jonase Skata⁹ a samozřejmě i pro rytíře a jeho kumpanii. Umírání má různou narativní funkci. Ukončuje trápení. To v případě skučícího Ravala. Jeho zároveň trestá za zlé skutky. Možná, kdyby žil řádně, pohyboval by se v kruzích náboženské inteligence, a byl by se nenakazil. Trestem může být smrt i pro Skata (přibližně 01:07:00), který ji těsně předtím předstírá (přibližně 01:04:00), aby se vyhnul zodpovědnosti za své záletnické činy. Světskou (domnělou) pomstou a vykoupením, které má učinit moru přítrž, je akt upálení mladé dívky – údajné čarodějnice (přibližně 01:15:00). Postava smrti je aktivní hybnou silou mající své vlastní záměry, kterých dosahuje prostřednictvím sebe samé – přes ukončování životů. Smrt se vyskytuje zkrátka téměř všude, buď fyzicky, anebo přeneseně v procesu zesnutí. Takto se projevuje jedno ze středověkých pojetí smrti, kdy tato nadpozemská (ve své moci, nikoliv vzdálenosti od reálného světa) personifikovaná síla chodí a operuje tam (a tehdy), kde člověk nemá svůj vliv anebo by ho mít neměl. Jak poukazuje Jean Delumeau, svatý František z Assisi ve své *Písni bratra Slunce* začleňuje tělesnou smrt do kosmického kontextu, kdy ji staví na roveň např. titulního „bratra Slunce“, „sestry Vody“ či „matky Země“, kterým je legitimizována (Delumeau, 1998: 48).¹⁰ Moc sestry smrti ve zmíněném díle z let 1225–1226 tkví v tom, že jí žádný živý člověk-bratr nemůže uniknout, čímž se upevňuje představa o něčem nadpozemsky mocném, co má reálný dopad na skutečný svět a obyčejného člověka. O Smrtákovi v *Sedmé pečeti* lze hovořit i jako o metafoře. Sám Bergman tvrdil, že:

⁸ Překlad: Film Europe.

⁹ Podobnost příjmení tohoto nemorálního baviče s tradičním označením staroskandinávských dvorských básníků Skaldů asi není úplně náhodná, i když odkazuje dost možná i na zábavu, jelikož se tak jmenuje karetní hra, nebo na dánské slovo znamenající poklad, což může být skrytá ironie, protože Skat je jedním z nejzbytečnějších lidí v tomto filmovém světě – „Herců je jako psů. Měli by se zabíjet už jenom proto, že jsou herci.“ (Bergman, 1957).

¹⁰ Delumeau na *Písni bratra Slunce* navazuje Ronsardovým *Hymnem o smrti*, čímž podtrhuje motiv velkého významu i moci smrti, která je reflektována hned v prvním verši: „*Co je to Smrt? Proč tak veliký význam nabývá?*“. Tím se potvrzuje platnost motivu nadpozemsky mocné a mnohotvaré smrti i v následující dějinné etapě, nejen až v Bergmanově současnosti.

„Ve středověku žili lidé ve strachu před morem. My dnes žijeme ve strachu před atomovou bombou. *Sedmá pečeť* je alegorie, jejíž téma je prosté: člověk, jeho věčné hledání Boha, přičemž jedinou jistotou je Smrt.“ (Oliva, 1966: 91).

Zobrazení umírání ve filmovém středověkém Švédsku není koncipováno jako historicky přesné.¹¹ Tento přístup vychází jednak z požadavků umělecké svobody a autorské autenticity, jednak z příklonu k určitému bezčasí či „všečasí“. Tím je příběhu propůjčena nadčasová platnost, která jej činí relevantním i pro (Bergmanovu) současnost, v níž je umírání chápáno jako nedílná součást života. Smrtáková kosa v době moru seče častěji než obvykle, ale nezastavila se ani nikdy předtím. V tomto fiktivním světě odvzorném od toho reálného, resp. domněle poznaného skrze zmíněná kostelní výtvarná díla a dobové písemné prameny, lidé věří, že vzhledem ke stejně jednoznačným projevům boží přítomnosti, kterou dává najevo obdobně jako smrt dopuštěním moru, mohou mluvit s Bohem (jako Block) a vidět ho (jako Jof). Nelze se jim divit, vždyť lze také spatřit jinou dosud vzdálenou entitu vykazující reálnou moc – Smrtáka. Dokonce je s ním možné i diskutovat. Antonius Block pátrá po někom, kdo je jako generál či hlava státu zodpovědný za vypuštění metaforické jaderné hlavice – moru. Hledá Boha, aby to celé mohl zastavit. Tento unavený hrdina to ale nedělá pro záchranu lidstva, nic tomu nenasvědčuje. Chce spíš sobecky zachránit sám sebe. Samozřejmě si, vzhledem k řádu jeho světa, přímo přeje mluvit s personifikovaným Bohem tvářív v tvář. Jedinou takovou zhmotnělou bytostí k dispozici obdařenou „nelidskou“ a nadpozemskou silou je Smrták. A nemůže to být právě ono? Není jen Smrták jednou formou Boha, kterého Antonius tak zuřivě hledá? Nemluvil Block s Bohem již od začátku, jen si to neuvědomoval?¹²

Jestliže hlavní smrtelná postava věří, že existuje Bůh i ďábel,¹³ je pravděpodobné, že věří také v ráj a peklo. K tomu se moc nepřiklání jeho druh Jöns, který se naopak domnívá, že po smrti je čeká jen prázdnota (cca 01:14:30). Pravdou je, že diváci vidí, jak se většina hlavních postav stává součástí tance smrti (zhruba 01:31:10). Ušetření toho jsou jen boží rodiče Mia – Maria a Jof – Josef se svým synem Mikaelem (Ježíškem – archandělské jméno se dá totiž přeložit jako „Bohu podobný“). V čele „tanečního průvodu“ je Smrták. Nikdo ale neví, kam všechny

¹¹ Ku příkladu pro děj zásadní morová epidemie vypuklá ve 14. století. Poslední křížová výprava vedená do Svaté země probíhala ve století tomu předcházejícím. Jöns a Block se proto nemohli vracet z takové křížové výpravy. Vysvětlením zmíněného anachronismu ani tak nemá být lhaní bojovníků, ale má jím být autorský záměr. Bergman upřednostnil „filozofii“ před faktografickou přesností. Myšlenka uniknutí smrti na velkém mezinárodním, resp. interkontinentálním bojovém poli a příchod do domovského kraje, kde smrt demokraticky kosí úplně všechny, je v mnohém podstatná. Minimálně tím, že ukazuje plejádu forem, resp. možností předčasné smrti a potvrzuje pro hlavního hrdinu její nevyhnutelnost. Zakomponováním (byť spíše okrajově) tématu svaté války Bergman vnesl do díla problematiku zdroje smrti. V prvním případě jím byl ozbrojený člověk (boj), v druhém v podstatě neporazitelná příroda (mor). Vedle zdroje je tím naznačen i směr nebezpečí. Válečný konflikt pramení zevnitř lidského společenství, zato mor je vnější síla. Zvláštním hybridem obojího je tématu díla paralelní hrozba užití jaderných zbraní. Za aktivaci je sice zodpovědný válečnický člověk, avšak po ní ztrácí nad zbraní kontrolu a ta začne působit plošně jako mor, a stejně si nevybírá oběti svého „počinání“.

¹² Druhou Bohu podobnou bytostí by mohla být rytířova žena Karin. Ona je konečným bodem jeho poutě, i když ji vyloženě nehledá.

¹³ Viz Antoniovův rozhovor s dívkou těsně před jejím upálením. Má sice jisté pochybnosti o tom, zda se dívčím pohledem lze spojit s Pánem pekel, ale rozhodně jeho existenci nepopírá, když právě jeho prostřednictvím chce najít Boha.

vede. Do pekla, ráje nebo očištění? Či do prázdnoty? Vede je vůbec někam? Nebudou prostě jen donekonečna tančit na Zemi? Podle Bergmana by nemělo platit nic z toho, smrt je o tom, že v jednu chvíli jste a v druhou nikoliv, to je celé. Žádné oddělení duše od těla, která pak žije novým životem (Bergman, 1994: 241). Tak co tam potom dělají ti mrtví? Tančí, ale co pak? V této souvislosti je namístě zmínit Bergmanovo trauma z dětství, kdy byl zavřený v márnici a důsledkem zkazek o klinické smrti a procitnutí (Bergman, 1991: 202) pocítoval strach, že na něj zdánlivé mrtvolky vyskočí. Možná jsou nakonec postavy radostně skákající v rámci tance smrti jen domněle zesnulé. Navíc by lidé o nich ani nevěděli. Jediný, kdo má dar vidět duchy svaté i prokleté, je nejspíš pouze Jof.

Objetí od oběti a její pojetí

O Smrtákovi v *Sedmé pečetí* se dá uvažovat i jako o oběti. Jednak je postava „umělce v černém hávu“ obětí v tom smyslu, že je na ni sváděná vina. Ona však dost možná jen sbírá vyhaslé lidi, resp. jejich životy, a nemusí být příčinou všeho zlého. Je obětí lidských předsudků.

Zásadním námětem snímku je utrpení vedoucího k smrti. Z tragédie se vzhledem k vysokým případům úmrtí stává statistika. Mniši a flagelanti se cítí být v těchto těžkých časech s ohledem na prudce zvýšené řádění smrti povolání samotným Bohem. Antonius Block se také cítí být opět povolán Bohem, ale jinak než v období křížové výpravy. On se cítí být povolán tentokrát v rozsévání života, a ne smrti, což dokáže svým gestem záchrany Jofa, Mii a Mikaela. Možná by se samotný rytíř rád obracel k jiné síle, než je Bůh, jen má omezený rozhled kontextem své doby a místa, a proto mu nezbývá nic jiného, než hledat ke komunikaci (kvůli vysvětlení i nápravě situace) právě Boha. Ale ani on, stejně jako ostatní postavy nemají po smrti svůj osud v rukou a vlastně ani není pořádně známé, co se s nimi přesně bude dít, zda nebudou někde trpět podobně jako filozoficky i tělesně strádající křížák (pokud již tancem netrpí v bolestné agonii, a proto se krotí do rytmu).

Smrták se na konci rád obklopí různorodými úlovkami. Sedmopěčetský tanec smrti ironicky spojuje tak rozdílné lidi, jakými jsou třeba němá dívka, zloděj Raval či herec Skat. Smrt si zkrátka nevybírá. Sociální postavení a další rozdíly jsou jen pozemský konstrukt, všichni jsou si v smrti rovni. Nejen k tomuto finálnímu a fatálnímu výjevu Bergmana inspirovali mnozí (nejen) severští umělci. Jsou jimi například filmaři. Jedním je Carl Theodor Dreyer. Jeho *Utrpení Panny orleánské* (Dreyer, 1928), ale i *Den hněvu* (Dreyer, 1943) v některých pasážích připomíná obětování domnělé čarodějnice v Bergmanově snímku. Ponurou atmosférou a uchopením tématu smrti se pro filmového i televizního režiséra Bergmana jeví být zásadní i Victor Sjöström a jeho zpracování *Vozky smrti*. Právě tohoto herce a režiséra v jedné osobě do svých filmů opakovaně Bergman obsazoval. Jak dokazuje Michaela Stránská, chmurná a temná témata jako smrt jsou součástí skandinávské (nejen) audiovizuální mentality už dlouhá léta:

„Vedle hollywoodských happy endů tak proslula dánská kinematografie zákonem opačným – unhappy endem. Diváci němých dánských snímků mohli být svědky řady tragických vyústění, viděli hlavy hrdinů topících se v bažinách i velké davové scény končící pohledem na horu mrtvých lidských těl. Brzy si

tyto černé konce natolik oblíbili, že pokusil-li se je nějaký režisér překvapit šťastným setkáním milenců, začali hromadně protestovat.“ (Stránská, 2007).

Mimo oblast filmu byl pro uppsalského rodáka inspirativní i stockholmský dramatik August Strindberg (Törnqvist, 2012). Jeho *Tanec smrti* sice není doslova o danse macabre, pouze tento fenomén používá v názvu jako metaforu pro různé „úskoky“ a „otočky“ a neustálé propojení našeho druhu v rámci mezilidských vztahů (Strindberg, 2021). Jenže toto výrazné dílo severského dramatu ukazuje autorovi *Sedmé pečeti*, jak lze pohlížet na lásku a nenávisť, které Bergman tematizuje spíše v dalších svých filmech. Inspiraci Bergman nehledal jen v oblasti narativního umění.¹⁴ Není tajemstvím, že obdivoval německého malíře Albrechta Dürera, který je také autorem dvou výtvarných děl s biblickými názvy „sedmá pečeť“ (Dürer, 1498) a „poslední večere“ (Dürer, 1523).

Mezi vzory slavného švédského divadelního a filmového režiséra se tak nacházejí mnozí Severané. Jistý chlad, který bývá spojován s „mentalitou Skandinávců“ prostupuje nejen těmito jeho audiovizuálními díly. V mnoha kulturních prostředích bývá vražda či smrt tabuizovaná nebo, jakožto závažná věc v lidském životě, velmi dramatizovaná. Smrt nepředstavuje jen vyvrcholení, ale hlavní zápletku a jen úmrtí hlavních postav je bráno jako závažné. Oproti tomu v *Sedmé pečetě* rutinně opakující umírání diváka unavuje a smrt se nejeví nikterak výjimečně, sama je oddramatizovaná. Bergman jako by toto téma uchopoval sice vážně, ale zároveň s chladnou odtazitostí. Většinou ani není zobrazeno, jak přesně kdo umřel. Divák nevidí, s výjimkou Ravala, poslední chvíle postav. Filmovému publiku ani není umožněno sledovat jinak značně dramatizovanou opravu čarodějnice.

Smrt textu aneb závěr

Co nám motivy související se smrtí prozradily o díle a stylu jeho hlavního autora? Analýzou obsahu filmu byly rozkryty nejvýraznější motivy spojené se smrtí v *Sedmé pečetě*. Bylo například poukázáno na to, že vzhledem k velkému množství ve filmu přítomných úmrtí se z dramatického okamžiku stává spíš jakási statistika. To může divákovi navozovat skličující dojem plný pesimismu, ale i lhostejnosti. Je tím ale vhodně zprostředkována atmosféra světa protagonisty, který naráží na smrt na každém kroku, a proto ji pokládá za téměř každodenní rutinu.

Smrt je v *Sedmé pečetě* důsledkem jakéhosi útoku. Podstatné je ale, od koho ke komu tento útok směřuje. Jedná se o konflikt většího celku – společnosti a přírody, takže vlastně prostředí proti jedinci. Vyskytuje se zde tak paralela ze strachu z onniprezentní smrti mezi Bergmanovou současností spojenou s obavami z jaderné války se středověkou obavou z nekonečných válek a černou smrtí. Nezáleží ale na časovém období, ve kterém se děj filmu odehrává. Dílo se více vztahuje k současnosti než ke kulisám „středověkého“ prostředí. Snímek vychází z pozdější, moderní představy o středověku a pojetí posmrtného života v této časově velmi rozkročené dějinné etapě. Esencializace středověku se tak projevuje v tom, že účastník křížové výpravy se vrací do rodné země zasažené morem. Bergman tak prostřednictvím

¹⁴ U Bergmana z nenarativních děl lze ještě jakožto jakousi atmosférickou inspiraci zmínit kantátu Carmina Burana složenou německým hudebním skladatelem Carlem Orffem (Bergman, 1994: 232).

středověké alegorie demonstruje strach Evropanů 50. let z hrozící roztržky s okolím, v přehnaném výkladu – doslova vším ostatním, co nejsou oni sami nebo jejich nejbližší (avšak Blocka právě mohlo do říše smrti stáhnout takové pouto, když se na konci doslova držel svých druhů, resp. naopak mohl on takto stáhnout své spolence). Z pohledu lidského jedince je přece jedno, jestli se k němu smrt dostaví v podobě moru, který pohltní spolu s ním i třeba celou vesnici, nebo zda ho usmrtí panoš při obraně napadené dívky či herce. Smrt je prostě konec a po ní člověk už nevnímá další škody, zda vůbec nějaké jsou. Minimálně ne stejným pohledem jako před smrtí, i kdyby nějaký posmrtný život možný vůbec byl. Rovnoprávnost je ve smrti, ale ne ve strachu, který ji předchází. Skupina hrdinů u Bergmana je celkem smířená se svým osudem, a možná proto tolik netrpí, ale stejně se mu nevyhne. A to se nám nejspíš dílo pokouší sdělit.

Text přiblížil několik filmových momentů týkajících se smrti a navrhnul jejich výklad a vnímání.¹⁵ To režisérovo, spojené i s vlastním vyrovnáním se se smrtelností, se nejspíš neslo v duchu prozření i znepokojení. *Sedmá pečeť* totiž jako by říkala, že tím, že odlučuje rodinné příslušníky a zrovnoprávňuje mizery s počestnými lidmi, je smrt hrozná. Je to také nástroj k demonstrování moci, bez něhož by byli lidé donuceni spolu žít a vycházet svorněji. A vlastně je smrt i přirozená a nevyhnutelná. Tak proč ji přehnaně dramatizovat? Ovšem na druhou stranu, kdyby byla pouze samozřejmostí, nebude mít přece nikdo potřebu natáčet o ní filmové dílo sloužící k zamyšlení se nad její rolí a významem...

Seznam použité literatury

Prameny

- Bergman, I. (1954). *Malba na dřevě* [divadelní představení].
- Bergman, I. (1957). *Sedmá pečeť* [film].
- Bergman, I. (1963). *Hosté večere páně* [film].
- Bergman, I. (1991). *Laterna magica*. Praha: Odeon.
- Bergman, I. (1994). *Images: My Life In Film*. London: Bloomsbury.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad (2008/1985). Praha: Česká biblická společnost.
- Dreyer, C. T. (1928). *Utrpení panny orleánské* [film].
- Dreyer, C. T. (1943). *Den hněvu* [film].
- Dürer, A. (1498). *The Opening of the Seventh Seal and the Eagle Crying, Woe'* [kresba]. Nalezeno [28.1.2022] na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_Typ_Inc_2121A_-_D%C3%BCrer,_Apocalypse,_29.jpg.
- Dürer, A. (1523). *The Last Supper* [dřevorytina]. Nalezeno [28.1.2022] na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Last_Supper_-_WGA7259.jpg.
- Notke, B. (1475–1499). *Danse Macabre* [malba]. Nalezeno [28.1.2022] na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg.
- Orff, C. (1936). *Carmina Burana* [hudební dílo].
- Pictor, A. (c1480). *Döden spelar schack* [malba]. Nalezeno [28.1.2022] na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taby_kyrka_Death_playing_chess.jpg.

¹⁵ Například nebyl podrobně rozebírán biblický motiv letícího orla mořského, který svým pohybem oživuje zataženou oblohu z úvodu snímku. Tomuto výjevu se ale věnují mnohé další texty, např. Denise Ming-yueh Wang ve své studii *Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in The Seventh Seal* (2009), a tak nebylo třeba výklad zdvojit.

Sjöström, V. (1921). *Vozka smrti* [film].

Sekundární literatura

Delumeau J. (1998). *Hřích a strach*. Praha: Volvox Globator.

Kalin, J. (2003). *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oliva, L. (1966). *Ingmar Bergman*. Praha: Orbis.

Prádná, S. (2018). Šepoty a výkřiky Ingmara B. *Lidové noviny*, 31(161), pp. 17–18.

Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Stránská, M. (2007). Němý film v severských zemí. *25fps*. Nalezeno [28.1.2022]
na <http://25fps.cz/2007/nemy-film-v-severskych-zemich/>.

Strindberg, A. (2021). *Tanec smrti*. Praha: Artur.

Törnqvist, E. (2012). Strindberg in Bergman. *Ingmar Bergman*. Nalezeno [2.3.2025]
na <https://www.ingmarbergman.se/en/universe/strindberg-bergman>

Wang, D. M. (2009). *Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in The Seventh Seal*. *중세르네상스영문학*, 17(1), pp. 41–62.