

sedmi pečat

endriju saris

«A kada je otvorio sedmi pečat, na nebu nastupi tišina oko pola sata.»

«Otkrovenje»

Mada se »*Sedmi pečat*« Ingmara Bergmana odvija u srednjevekovnoj Švedskoj, ništa ne bi moglo biti modernije od autorove koncepcije smrti kao kritične realnosti čovekove egzistencije. Pojavljujući se u vreme kada je Kjerkegorova i Ničeova brižna svest o sopstvenom postojanju ponovo stekla naklonost, »*Sedmi pečat*« je možda prvi istinski egzistencijalni film. Nesretno stanje individuuma i indiferentnom univerzumu bilo bi besmislena tema za umtenika prethodne generacije kada se čovekov pogled jedva pružao do sledećeg reda za besplatne obroke i kada je, što sada izgleda pre mnogo vekova, Edmund Vilson mogao, bez preterivanja, da metafizičke preokupacije Torntona Vajldera u »*Mostu svetog kralja Luja*« proglasi socijalno neodgovornim. Liberalna reforma, marksistički determinizam, hrišćansko jevanđelje bili su različito pozdravljeni kao recepti za srećan svet, ali nešto je krenulo naopako sa ovim kolektivnim panacejama (lekovima za razne bolesti), delimično zbog toga što su mislioci otkrili da je beskrajno rešavanje problema reduciralo život na jedan nerešiv problem — smrt, a delimično zato što su eksplozivni stanovništva, hidrogenska bomba i hladni rat pokazali da progres i nije razlog za radovanje. Sasvim očigledno, došlo je vreme da se, osim o divotama socijalne rekonstrukcije, govori i o drugim stvarima.

Ingmar Bergman, sin sveštenika, svestan je pada religioznog verovanja u savremenom svetu, ali za razliku od Drejera, on odbija da rekonstruiše mistične utehe mrtve prošlosti. Ako savremeni čovek mora da živi bez vere koja smrti daje neki značaj, on može da istraje u životu samo uz pomoć određenih neophodnih iluzija. To je izgleda ono što Bergman govori kroz »*Sedmi pečat*«, izvanredno kompleksan film sa mnogo slojeva značenja.

Biblijski kontekst Sedmog pečata nije nikad u potpunosti priprećan na filmskom platnu ali dovoljan broj odlomaka pokazuje da je reč o temi Strašnog suda. Jastreb zadržan u letu otvara film upečatljivom slikom predskazanja koju prate sve glasnjini tonovi egzaltiranog crkvenog korala. Posle deset godina krstaškog pohoda do Svete zemlje vitez i njegov pratilac — štitonoša vraćaju se u Švedsku razbijenih iluzija. Jašući prema severu, ka vitezovom zamku, sve dalje i dalje od postojbine hrišćanstva gde je bog umro u njihovim srcima, štitonoša i vitez bivaju alegorijski bačeni u prazninu savremenog bezverja.

Najpre se pojavljuju na pustoj plaži, vitez za šahovskom tablom a štitonoša usnuo lakejskim snom. Dva konja se propinju prema nadolazećim talasima dok se sunce, nebo i more spajaju na udaljenom horizontu. Usred zaslepljujuće progresije sunčevog zalaska na izmaku, vitez biva suočen sa figurom Smrti u crnom plaštu. Bergmanova montaža nas ovde stavlja u nedoumicu jer ne možemo biti sigurni da li se Smrt materijalizovala iz praznog prostora. Ni u sledećim manifestacijama Smrti nisu upotrebljeni nikakvi snimateljski trikovi. Smrt je verovatno previše realna za magične svetlosne efekte.

Vitez izaziva Smrt na partiju šaha stavljajući na kocku svoj život. Kada Smrt započne igru uzimanjem crnih figura, Bergman komponuje prvi u nizu slikovitih prikaza inspirisanih srednjevekovnim crkvenim muralima. Kasnije u toku filma Smrt i Vitez nastavljaju svoj okršaj u fiksnim dramskim intervalima. Ova šahovska igra daje oblik Bergmanovoj priči, ne toliko simbolikom poteza, Smrt sasvim očigledno pobeđuje viteza, ali u proširenim značenjima i dvosmislenostima za oba igrača. Dok je tražio boga u svetu ljudi, vitez je neumorno proganjao enigmu svoga protivnika.

Dok vitez i štitonoša nastavljaju svoj put ka zamku, dominantni gornji rakursi koji prikazuju dva jahača smenjuju se sa pulsirajućim slikama sunca. Ova kosmička tehnika bila bi pretenciozna da se radi o manje važnoj temi, ali ovde Bergman na samom početku sugerše dimenzije univerzuma u kome će se drama odvijati. Pošto je izgrađena filozofska dimenzija filma, Bergmanova kamera prodire intimnije u likove.

Činjenica da štitonoša ne učestvuje u vitezovom prvom okršaju sa Smrcu u skladu je sa Bergmanovom koncepcijom vitezove usamljenosti u traganju za bogom. Pošto je štitonoša potvrđeni ateista, vitez ne može da traži utehu na toj strani. Doista, štitonošine proste pesme i lakrdijaške grimase daju mu pečat vitezovog Sanča Panse sve dok ga zaprepajući incident ne transformiše u vitezovog stvarnog saradnika. Silazeći sa konja da bi stranca pod plaštom pitao za put do susjednog grada, on podiže crni plašt i vidi mrtvačku lobanju žrtve kuge. Njegova reakcija pokazuje snažnu inteligenciju i neočekivani smisao za ironiju kada vitez koji ništa ne sumnja kaže da stranac nije rekao ništa ali je bio sasvim rečit. Bergman postiže šok efekat prikazjući prvo psa koji skaćuće oko mrtvog gospodara pre nego štitonoša zavrne strančev plašt. Ovo je, međutim, više nego trik i Bergman ovu ideju kasnije razvija.

Bergman šahu dodaje još elemenata dok vitez i štitonoša prolaze pored karnevalskog vagona u kome spavaju glumac, madioničar, madioničarova žena i njihov sinčić. Pomolivši se iz vagona u suncem okupan svet, manje ukrašen bojama od vitezovog i štitonošinog, Madioničar biva zapanjen vizijom Device Marije koja šeta malog Hrista. Poziva ženu da bi joj opisao ovo poslednje čudo svoje imaginativne egzistencije, a ona je, kao i uvek ljubazna ali skeptična (Bergman poseduje neprocenjiv dar da izrazi stanje bića brzim scenama) Madioničar i njegova žena sugestivno su nazvani Jof i Mia što je blaga varijanta eksplicitne identifikacije Hristovih roditelja. Oni ih ne predstavljaju u potpunosti, ali kada

Jozef ozbiljno izjavi da će njegov sin, Mikael, izvesti jedan nemoguć madioničarski trik platno vibrira od Bergmanovih prvih aluzija o besmrtnosti.

Bergman se vraća svojoj centralnoj temi u momentu kada glumac izlazi iz vagona i najavljuje da će glumiti Smrt na religioznoj svečanosti u Elsinoru. Stavljajući mrtvačku masku on pita (taština nad taština!) da li će ga pod tom maskom žene i dalje obožavati. Kao pompezni vođa trupe, on naređuje Jozefu da naslika portret ljudske duše, dužnost koju Jozef ne voli iz teatralnih razloga. Glumac se vraća unutra okacivši masku ispred vagona a kamera se zadržava na tom simbolu dovoljno dugo da bi na zvučnici podlozi u isto vreme bio zabeležen prijatan smeh Jofa i Mie čija radost funkcioniše i kao svesna reakcija na glumčev odlazak i kao režiserov prikaz njihovog nehaljnog stava prema smrti. Ceo ovaj simboličan sporedni odlomak odiše čudesnom nevinošću Jofa i Mie, a scena se završava emotivnom prizvukom; Miino izjavljivanje ljubavi muži prati isti muzički motiv koji je propratio i Jofovu viziju Madone.

Sa suncem obasjane nevinosti karnevalskog vagona Bergman se prebacuje u zlokobnu atmosferu srednjevekovne crkve. Dok vitez nastavlja svoju potragu za Bogom na Hristovom oltaru, štitonoša razmenjuje bogohulne reči sa morbidno ciničnim crkvenim slikarom čiji su užasni prikazi Igre smrti, Crne kuge, i religioznog bičevanja vizuelna inspiracija *Sedmog pečata*. Ovo priznavanje prethodnika karakteriše Bergmanovu preokupaciju ulogom umetnosti u prevazilaženju egzistencijalnih granica ljudskog života. U nemogućnosti da nađe utehu pred oltarom, vitez prilazi zamaskiranoj prilici u ispovedaonici. Vitezov neprepoznati ispovednik je Smrt i u jednom blistavom odeljku samootkrivanja, on priznaje svu agoniju smrtnika koji traži Boga a ne želi da prihvati religiju straha. Smrt, ispovednik, ne nudi nikakvu utehu, nikakve garancije, niti odgovore već svojom taktikom navodi viteza da otkrije svoju šahovsku strategiju.

Vitezov bes u trenutku otkrivanja obmane u dobroj meri oseća i publika. Zašto smrt vara i kad je u pitanju ono što će se sigurno dogoditi? Moguće je da Bergman intenzivira strahote života sugerišući konačno ništavilo među scenama nesretnih slučajeva i kaprica. Pošto Smrt nema neki logičan vremenski obrazac u pojavljivanju, dopušteno je uživanje u maskeradama i zadržavanje na zanimljivim šahovskim partijama. Bergman takođe sugerše da je Smrt svuda-u crkvi, ispovedaonici, možda čak i na krstu.

Vitez doseže herojsku veličinu svojom reakcijom na prevaru. Pružajući ruke da oseti kako mu krv struji žilama i opažajući sunce u zenitu, iznenada egzaltiran, vitez i sebi predočava jedinu izvesnost šahovskog meča sa Smrcu. Gotovo svaki reditelj bi ovaj veliki filmski trenutak zabeležio ili veoma krupnim planom ili farom unazad ka plafonu crkve, sa pogledom odozgo na smrtnika u njegovoj punoj afirmaciji. Umesto toga Bergman krnji utisak naglim rezom posle koga vidimo štitonošu koji zabavlja crkvenog slikara rableovskim prikazom krstaškog pohoda. Ovaj nagli prelaz sa uzvišenog na smešno karakterističan je za Bergmanovo izbalansirano tretiranje dualizma-uzvišenog spram zemaljskog u ljudskom životu.

Od ovog trenutka svet ispunjen strahom počinje da deluje na viteza i štitonošu. Vidimo Crnu kugu kako hara Švedskom utrton stazom historije, spaljivanja veštica i verskog bičevanja. Vitez traži od mlade žene osudene zbog vražbina da ga povede Đavolu koji bi mu potvrdio da Bog postoji. Umesto odgovora čuje se samo žalostan jauk koji odslikava okorelu nehumanost tog doba. Štitonoša spašava nemu devojkicu od popa-odmetnika koji se izrodio u pljačkaša leševa. Kakva ironija, taj isti sveštenik, ljudski ekvivalent zla u *Sedmom pečatu*, nagnao je viteza da krene u Krstaški pohod.

Različite niti zapleta ispredaju skupa tkivo grada koji za Bergmanu predstavlja mnoga društvena zla. Umetnost se ponovo javlja u muzički pantomimi o prevarenom mužu koju izvode Jof, Mia i razmetljivi glumac. Analogna ovoj predstavi je veza između glumca i kovačeve koketne žene. Zavodnju u obližnjoj šumi ritam daje prirosta pesma koju su Jof i Mia pevali u gradu veselih lica. Njihova predstava je na šokantan način prekinuta kukanjem bičevanih vernika koji nose Hrista na krstu. Bergmanova kamera briljantno prelazi sa bolnog prizora procesije okadene tamjanom na građane i vojnike koji padaju na kolena dok krst promiče. Ti isti vojnici koji su gađali glumce (umetnost) sada kleče pred svojim Spasiteljem (strahom).

Brutalizovanost društva sludnog strahom doseže klimaks u gostionicima gde Svetioci odlažu raspravu o kraju sveta da bi se sadistički smejali Jofovoj igri na stolu dok mu pop-nekrofiličar vitla bakljom pod nogama. (Muke umetnika bez maske i svetost pozornice više su istraživane u Bergmanovoj *Noći lakrdijaša*) Jozef uspeva da pobegne tek kada štitonoša interveniše ošamarivši sveštenika. U filmu natopljenom smrcu ovo je jedini slučaj da je briznula krv.

Odlazeći iz grada, dirnut nevinim zadovoljstvom Jofa i Mie, vitez im nudi zaštitu i utocište u svom zamku. Vitez, štitonoša i nema devojka proživljavaju interludij rezignacije sa madioničarom i njegovom porodicom. Ovaj trenutak sopstvenog sećanja vitez posvećuje sakramentalnim zdelama mleka i divljih jagoda, što su Bergmanovi lični simboli leba i vina ljudskog spasenja. Poslednji događaji *Sedmog pečata* odvijaju se u šumi vanzemaljskog mira i bure, i u zamku strašnog suda.

Vitezov karavan poprima spiritualne konture Nojeve Arke u svetu koji tone. Preuzevši odgovornost za Jofa i Miu, vitez služi nesebičnom cilju. Štitonoša je svojim instinktivnim humanizmom zadobio poverenje neme devojke spasivši je od popa, kao i prijateljstvo prevarenog kovača nad kojim se sažalio. Ipak, sve veće zблиžavanje između junaka je samo po sebi zlokobni predznak Smrti.

Rastuća tenzija je u trenutku prekinuta susretom sa glumcem i kovačevom ženom. Ovim Bergman daje poslednji kontrast svojoj glavnoj temi. Kovač se miri sa ženom a glumac simulira samoubištvo scenskim bodežom. Ova ne mnogo važna scena predstavlja prikladan preludijum za pojavljivanje Smrti u šumi. Glumac se penje uz drvo da bi

bio siguran od šumskih životinja tokom noći i upravo zapaža da je Smrt već presekala to srednjevekovno drvo života. Crni humor situacije samo potvrđuje Bergmanov smisao za strukturu. Lakrdija sa glumčevom-kovačevom ženom je poslednji prikaz života koji ne haje za Smrt a koji je nepohodan za Bergmanove gradirane šokove. Međutim, čovek se lomi između užasa i smeha dok drvo pada s glumcem koji nečujno vrišti a verica skače na panj uz glasan cvrkut. Ova slika iz života životinja u prisustvu smrti ljudi proširuje ideju individualne smrtnosti koje se Bergman dotakao ranije povezujući psa i žrtvu kuge.

Karavan zatim nailazi na vešticu koja će biti spaljena u šumi. Još uvek tragajući za Bogom vitez je opet pita za boravište Đavola. Devojka bunca da je Đavo u njenim očima ali vitez vidi samo refleksiju njenog straha. A kada prisutnog kaluđera zapita zašto su devojci slomljene ruke, kaluđer koji se okreće prema njemu je sama Smrt koja ga sada cinično pita kada će vitez već jednom prestati da postavlja pitanja. U ovom zapanjućem trenutku prepoznavanja vitezova sudbina je otkrivena. Svoje traganje mora da nastavi uprkos njegove uzaludnosti.

Mada je vitez dao »vešticu« lečenje protiv bola, njeni poslednji trenuci ispunjeni su divljim beznadom jer shvata da Đavo neće doći po nju iz praznine koja se vija iznad plamenova. Štitonoša se po prvi put suprotstavlja vitezov sa stavom da je praznina očigledna, (?) ali vitez odbija da napusti nadu. Izgubilo bi se svako saosećanje sa Bergmanovim junacima da su oni posmatrali mučenje »veštica« samo kao proveru Božje egzistencije. Na svu sreću, Bergman nikad ne gubi humanu perspektivu smrti, čak ni kada pop-razbojnik dobije kugu. Nema devojka koju je napastvovao sada hita k njemu dok štitonoša pokušava da je spreči gotovo moleći je jer je svaka pomoć uzaludna. Umiranje nikad ne postaje ubičajen proces za Bergmana. Glumac, veštica, sveštenik-svi oni doživljavaju neku vrstu moralnog pročišćenja u neizbežnom samosažaljenju koje izazivaju u publici, bilo realno bilo fiktivno.

Kada se vitez i Smrt suoče u zadnjim potezima za šahovskom tablom, do tada jaki tonski kontrasti između protivnika počinju da se stapaju u relativističko sivilo. Nestalo je sunce i more i nebo. Smrt je obavila šumu i više nema upadljivih nastupa sa crnim plaštom. Jof »vodi« Smrt za šahovskom tablom i beži sa Miom i Mikaelom. Bojeći se da Smrt ne reaguje, vitez obara šahovske figure kako bi Jofu i njegovoj porodici omogućio bekstvo. Nedokučiva do samog kraja, Smrt ne pokazuje da li je zavedena ovom diverzijom, ili je tolerantna, ili indiferentna, ili ipak, zaista, pod kontrolom više sile. Pošto je zadala šah mat i obavezala viteza i njegove prijatelje na sledeći susret, i dalje poriče tajne zagrnbog života, i u rasplinjavajućem krupnom planu njeno lice se lagano i nezaboravno transformiše u šuplju masku.

Dok Jof i Mia beže od oluje Smrti u šumi, vitez vodi preostale saputnike u svoj zamak gde sama čeka njegova žena — srednjevekovna Penelopa koja izgleda jednako umorna od života kao i njen izmučeni suprug. Ovde Bergman odoleva čarobnom iskušenju da sentimentalizuje viteza prema Smrti. Pošto je učinio plemenitu uslugu Jofu i Mii i pošto je ponovo zadobio ženinu ljubav žrtvovanu u desetogodišnjem jalovom traganju za Bogom, moglo se dopustiti vitezov da dočeka Smrt u veličanstvenom sjaju s kojim mnogi filmski heroji padaju u zaborav. Umesto toga, kada se Smrt pojavljuje za velikom svečanom trpezom tražeći viteza i njegove goste, vitez se očajnički moli, konačno i bezuslovno, samom Bogu koji mora da egzistira kako se život ne bi završavao u bezumnom strahu. Štitonoša ostaje veran sebi podsmevajući se vitezovoj potrazi za Bogom. Prihvatajući smrt s negodovanjem on kliče životu bez Boga, ali poseban je značaj u tome što poslednje reči izgovara nema devojka: »Svršeno je.«

Ova eliptična potvrda svesti, verovatno vešto izvučena iz teksta Otkrovenja, od manjeg je značaja nego blistav izraz u njenim očima kojim ona dočekuje kraj svog zemaljskog ropstva. Više nego iko poražena životom, nema devojka u tom svom porazu prihvata izvesnost smrti. Kada je prvi put vidimo, malo fali da bude silovana i ubijena. Ona pasivno prihvata ulogu štitonošine domaćice i uvek je vidimo pod njegovom zaštitom ili kako nosi neki tovar. Gotovo bi se moglo posumnjati da Bergman kroz koncepciju ovog nezaboravnog, mada neuhvatljivog lika, govori i o društvenom položaju.

Ipak, sve ostale žrtve Smrti u šumi i zamku, zatajile su na neki način. Glumac je proboden svojom taštinom, veštica nagnana u mučeništvo ignorisanjem društva, razvratni sveštenik lišen i poslednjih mogućnosti samoutehe; vitez izmučen beskrajnom sumnjom, štitonoša ograničen na plitku mudrost i svetski cinizam, kovač i njegova žena zapleteni u mrežu trivijalnosti, vitezova žena lišena strasti kojom se mogla suprotstaviti Smrti. Čudno, malo je žaljenja. Nijedna od žrtava Smrti ne nagoveštava da bi živela drugačije da je postojala još jedna šansa. Vitezov čak nije ni žao što se upuštao u Krstaški pohod. Čovek se koleba oko sugestije predestinacije u ovakvom agnostičkom kontekstu, ali teško je setiti se značajnih mogućnosti za moralni izbor u bilo kom Bergmanovom filmu do sada videnom u Americi.

Kada se Jof i Mia još jednom pojave na svetlosti sunca, Crni Oblak Smrti je već prošao (Neki kritičari su ovaj oblik tumačili kao H-bombu, ali analogija je mučna i bespotrebna. Snažnije socijalne paralele mogu se izvući iz scena straha i sumnje; štitonošin opis spoljašnosti kao »moderne« je istančano ironičan). Visoko na nebu, Jof vidi Igru Smrti, a to je poslednja, veličanstvena u nizu Bergmanovih srednjevekovnih slika. I dok Smrt vodi svojih šest žrtava, ruku pod ruku, u divljem veselju njihove poslednje gozbe, *Sedmi pečat* se diže u visine imaginativne kinematografije.

Pošto Jof opiše Igru Smrti jasno nam je da je njegova vizija pre inspirisana kreativnom imaginacijom nego Božanskim Otkrovenjem. Igrači koje Jof prepoznaje u Igru Smrti — Smrt, vitez, štitonoša, glumac, kovač i njegova žena, pop-odmetnik — nisu sasvim isti ljudi koje je Smrt zatekla u zamku. Jof nikad nije video vitezovu ženu tako da je njena neprisutnost u njegovoj viziji sasvim logična. Više zbunjuje izostavljanje neme devojke. Tu se nameću dve interesantne teorije. Poslednji izraz njenog lica, izraz pomirenja sa sudbinom, nestaje u budnom izrazu Mii-

nog lika. Dve žene su jako slične i šta god značilo-Jofovo stvaranje mentalnih ograda u zamišljanju smrti kao nečega što podseća na Miu, njegovo nesvesno divljenje prema nemoj devojci, previdanje njenog postojanja-stvorena je jasna veza između ova dva ženska arhetipa.

Druga teorija je gotovo zastrašujuće intelektualna. Budući da glasno izriče imena igrača, moguće je da se bezimena nema devojka i ne pojavljuje u njegovoj artističkoj imaginaciji. Izuzev veštica, svi koji se ponovo pojavljuju, nazvani su pravim imenom, ali nema devojka, kao i veštica, ostaje apstraktno biće koga se Jof ne može setiti u svojim predstavama. Ova teorija postavlja pitanje o Bergmanovom udubljenju u tehničku filozofiju logičke i lingvističke analize, pitanje na koje bi jedino sam Bergman mogao dati konačan odgovor. Ipak, sasvim je jasno iz njegovih intervju i prethodnih filmova da su na njega uticale ideje iracionalizma o iluziji i egzistenciji, izražene u delima Kamija, Sartra, Anuja, Strindberga i Pirandela.

Ako Jof i Mia predstavljaju čovekov kontinuitet, to je pre svega zbog određenih transcendentnih iluzija-ljubavi, umetnosti, zadovoljstva i budućnosti njihovog deteta. Ovakvo odvratanje pažnje sa neizbežne Smrti čini život bar podnošljivim ako ne opravdanim. Ipak, vitez i štitonoša su takode aspekti čoveka, vitez kao tajanstveni tragalac a štitonoša kao svetovni filozof. Moguće je identifikovati Bergmana sa sva tri lika jer je *Sedmi pečat* unikatni amalgam lepote, misticizma i racionalnosti. Najbitnije u Bergmanovom dostignuću je izvanredno vitalno



prikazivanje najpesimističnijeg pogleda na ljudsku egzistenciju. Priznajući da je život pakao a smrt ništavilo, on ipak pruža na platnu osećaj radosti u samoj uzaludnosti čovekovih iluzija.

Pored svoje intelektualne kompleksnosti, *Sedmi pečat* je izvanredno zanimljiv film. Visokim nivoom glume, koji smo navikli da očekujemo u Bergmanovim filmovima, Gunar Bjornstrand kao štitonoša i Bengt Ekerot kao Smrt, ostvarili su zaista izuzetne uloge. Bjornstrand, koga smo imali prilike da vidimo u *Noći lakrdijaša* i *Osmesima letnje noći*, pokazuje klasičan raspon glume dajući suptilnost i snagu svojim raznovrsnim karakterizacijama. Uloga Smrti Bengta Ekerota je izvrsno odigrana tako da je teško zamisliti ovog glumca u nekoj drugoj ulozi. Maks fon Sidov ima najtežu ulogu kao vitez koji mora da govori iz dubine svoje duše, ali u dramskim scenama on uspeva da u potpunosti dočara napačenu plemenitost svog junaka. Nils Pop, vodeći švedski komičar, veoma je dirljiv u ulozi Jofa, usled suprotnosti između njegove komične ličnosti i njegovih kosmičkih problema. Bibi Anderson, kao Mia, predvodi galeriju prirodno lepih ženskih likova koja uključuje i anonimna lica Bergmanovih masovnih scena.

Bergmanova snimateljska tehnika je potpuno dorasla temi. Izuzetno napadno vidljivog triksima u uvodnoj sceni, njegovi srednjevekovni prizori su jasni i homogeni kao u najboljoj tradiciji realističke kinematografije. Bergman je najbolji u intimnim scenama gde njegova kamera koja se neprimetno kreće izgrađuje tenzije i pre montaže. Uvek ste svesni značenja teksture lica kada reaguju na neizvesnosti sa kojima se suočavaju. Bergman ne odoleva zalascima sunca koji su odomaćeni u švedskoj kinematografiji, ni zlokobnom podizanju plašta sa kostura, koje je izumeo Hičkok, ali kome Bergman daje posebnu čar u mnogim svojim filmovima. U ovom slučaju, crni ogrič Smrti je sigurno neodoljiv.

Bergmanova celokupna montaža održava ujednačeni tok slika koje kreiraju vizuelnu progresiju za sukcesivni razvoj zapleta. Plastičan simbol mrtvačke lobanje pojavljuje se u svakom kadru iz drugog ugla, a Smrt nikad ne ponavlja koreografiju svojih dolazaka i odlazaka. Bergmanova ekonomična ekspresivnost zapravo otežava apsorbovanje svih značenja svake pojedine scene. Umesto punog razvijanja ideja kroz duge obligatorne konfrontacije likova, Bergman distribuira fragmente onoga što hoće da kaže u svim događajima. Ipak, mnogo toga što se podrazumeva ostalo je nedorečeno i moguće je da se *Sedmi pečat* u godinama koje dolaze biti izvor kontroverzi i da će se, kao što je slučaj sa intelektualnom klasikom, njegove interpretacije menjati sa mišlju i vremenom njegovih kritičara.

tekst objavljen u časopisu »Film Culture«, No.19/1959

S engleskog: Nadežda D. Brdar