

filmovi ule isakson: »tako blizu životu« i »devičanski izvor«

robin vud

Filmovi Ule Isakson* su ono najbolje što je Bergman stvorio između *Divljih jagoda* i Trilogije. Na prvi pogled može izgledati da imaju malo toga zajedničkog: film čija je radnja smeštena u savremeno porodište, usredsređen na tri žene i njihova iskustva sa trudnoćom; film lociran u srednji vek, zasnovan na jednoj narodnoj baladi o užasnom silovanju, isto tako užasnoj osveti i iskupljenju koje se iz njih rađa. Ova dva filma su međutim, tesno povezana. Oba stoje pomalo izvan glavnog toka Bergmanovog razvoja, ali su tematski relevantna za glavni deo njegovog opusa: naravno, on ne bi ni snimio ništa drugo. Može se pretpostaviti da je za vreme ovog teškog perioda njemu bilo stalo da nađe pogodan materijal kojem bi mogao da pristupi sa izesnom distancom — bez neposrednog učešća delimično odgovornog za nezadovoljstvo koje izazivaju *Sedmi pečat* i *Lice*.

Distanciranost i objektivnost su najočiglednije osobine zajedničke za oba filma. Niti u jednom nije prisutna postojano središnja svest sa kojom bi se osećalo da se Bergman na bilo koji način identifikuje: delimičan izuzetak je Cecilija, lik u tumačenju Ingrid Tulin u *Tako blizu životu*, kome ću se uskoro vratiti. Oba filma ostaju intenzivno lična po tome što su od početka do kraja nepogrešivo Bergmanovi; lična u nešto drugačijem smislu od onoga u kojem su lični njihovi susedi. Oba takođe ukazuju na činjenicu da bi Bergman, čak i da nikada nije pisao sopstvene scenarija, bio veliki filmski stvaralac, reditelj sposoban da se izražava kroz sopstvenu realizaciju dela drugih autora. Njegov osećaj za gradnju sekvence, njegova sposobnost da izrazi i zadrži u međusobnom odnosu sve kompleksnosti sadržane u datoj situaciji, i to jasnoćom i disciplinom svog mizanscena, nigde u njegovom opusu nisu očitiji nego u ovim filmovima (na primer, u scenama koje kulminiraju silovanjem Karin u *Devičanskom izvoru*, ili u onima koje dostižu vrhunac Toreovom stilskom planu u najvećoj meri brehtovski od svih koje je video (tada još nije bio video *Đavolovo oko!*). Čak i u najemocionalnijim scenama, zadržani smo na dovoljnoj distanci da možemo da procenimo postupke likova, naše analitičke sposobnosti ostaju budne. Kada režira vlastita scenarija, Bergman je sklon da se prirodno usredsredi na realizaciju vodeće ideje date scene; u dva filma Ule Isakson, uz manje neposrednog učešća sa njegove strane, sklon je da kompleksno istražuje situacije putem mizanscena, terajući gledaoca da bude svestan različitih aspekata akcije, tragaajući za izravnim reakcijama likova. Ponovo srećemo — naročito u *Tako blizu životu* — Bergmanov užitak u istraživanju potencijala svojih glumica koji je maltene sam sebi svrha, što je inače karakteristika nekih njegovih labavijih, manje značajnih dela iz ranijih dana. U tom pogledu odskoče gluma Bigi Anderson. Iako je nemoguće uočiti potpunu podvojenost, izvesne razlike mogu da se zapaze između ove detaljne i objektivne studije ponašanja, i Bergmanovog korišćenja glumica u drugim prilikama kao sjajnih instrumenata za realizaciju njegovih unutrašnjih poriva. Vraćajući se pravo sa tih filmova, dolazimo u iskušenje da poželimo da Bergman nije pisao sopstvena scenarija, i potrebno je dalje gledavanje *Zimske svetlosti*, *Tišine* ili *Persone* da bi se stvari obuhvatile u celini.

Od dva pomenuta filma, *Tako blizu životu* igra značajniju ulogu u sklopu Bergmanovog razvoja, u prvom redu vrlinom glumačke kreacije Ingrid Tulin, koja jasno nagoveštava svoj budući rad u *Zimskoj svetlosti* i *Tišini*, a takođe i zbog toga što ograničeni prostor i mali broj glumaca upečatljivo anticipiraju formu »kamerne muzike« karakterističnu za Trilogiju. Postoji jedna presudna razlika: žena u *Tako blizu životu* predstavljaju objektivno tretirane likove, dok su skoro svi ljudi u Trilogiji prepoznatljivi Bergmanovi unutrašnji glasovi.

Bergman je saradivao na scenariju; postavlja se pitanje koliki je njegov doprinos liku Tulinove koji izgleda kao da je prenet iz neposredno predhodjećih *Divljih jagoda*. Tamo je čekala dete koje njen muž nije želeo. *Tako blizu životu* počinje sa njenim pobačajem, a ubrzo se ispostavlja da je abortus imao psihološke pre nego fizičke uzroke: svest o tome da njen suprug nije želeo dete. Ako je nekome potreban primer razlike koju sam pokušavao da definišem, razlike između Bergmanovog stava prema likovima i glumcima u ovom filmu i njegovog stava prema protagonistima filmova za koje je sam napisao scenarija, ne može se naći ništa bolje od razmatranja tretmana dva muža (Bjernstrand u *Divljim jagodama*, Erland Jozefson u *Tako blizu životu*): jedan je odmah prepoznatljiva Bergmanova figura, drugi objektivna studija karaktera. Cecilija se, međutim, doima kao najtipičniji Bergmanov lik iz dva filma Ule Isakson. Ostali vodeći likovi u *Tako blizu životu* imaju jasne pandane u *Devičanskom izvoru*, ali ne i Cecilija. I ona sama povremeno kao da postaje središnja svest kroz koju smo podstaknuti da posmatramo i vrednujemo ostale likove: svesni smo da ih ona gleda i odmerava, i u tom pogledu smo skloni da se identifikujemo sa njom. Od tri žene ona je najsamosvesnija, i to sa strahovitom jasnoćom koja je u početku brutal-

na i destruktivna, ali koja kasnije čini mogućim njeno zrelo prihvatanje nastale situacije. Ona je takođe upotrebljena (možda suviše eksplicitno) kao autorov glasnogovornik koji nam saopštava kako da »čitamo« film: u toku izliva gneva izazvanog saznanjem da je izgubila dete, ona uzvikne da se čak i više od tela, ženska psiha takođe razotkriva kroz ekstremno iskustvo porođaja.

Pošto je dominirala uvodnim sekvencama filma, Cecilija ispoljava sklonost povlačenja u pozadinu. Glavni deo filma zauzima razotkrivanje duša Stine (Eva Dalbek) i Hjerdis (Bibi Anderson): prva sija od oduševljenja prema detetu koje će svakog trenutka izaći na svet; druga neudata, sedamnaestogodišnjakinja, veoma ogorčena, prezire i samu pomisao na bebu, razmišlja o ponovnom pokušaju abortusa (dete je upravo spaseno nakon prvog pokušaja, što je i razlog njenog boravka u bolnici). Film je izgrađen na očiglednom paradoksu da Stina gubi dete dok Hjerdis svoje zadržava, na šemi formiranoj njihovim dijametralno suprotnim progresijama. Koncept koji je podvučen ispod svega ovoga izgleda da je veoma blizak razlici koju D. H. Lorens pravi između »mentalne« i »telesne« svesnosti: u svakoj ženi se otkriva razdor između onoga što želi duh i onoga što traži telo, s tim što telo u oba slučaja izlazi kao pobednik.

Hjerdis: sredina i vaspitanje su stvorili skup stavova i vrednosnih kategorija prilično različitih od njene suštinske naravi. Pokušala je da pobaci dete koje sasvim svesno ne želi; krije sve svoje pilule umesto da ih popije, sa ciljem da detetu ne pruži nikakvu pomoć, u nadi da će umreti. Govori o tome nehajno i cinično, delujući potpuno egocentrično, bez imalo materinskih osećanja. Ipak, njeno telo želi dete: opire se pobačaju, nije pogodeno neuzimanjem pilula. Postepeno se pred njom, kao i pred nama, otkriva njeno istonsko Ja, njene stvarne želje; konačna odluka da prihvati bebu predstavlja izraz njene novopronadene celovitosti.

Stina: stvorila je o sebi idealnu predstavu — potvrđenu od strane društva kojem pripada, tako da je čak i medicinske sestre prihvataju kao stvarnost — predstavu o savršenom liku majke, tople, nežne, pozitivne, otvorene. Jedno vreme izgleda kao da film podržava standardnu sentimentalnu reakciju gledalaca, predstavljajući Stinu onakvom kakva na prvi pogled izgleda (što je i njena sopstvena procena). Čini to u tolikoj meri da postoji opasnost prelaska u drugu krajnost, skoro podjednako standardnu reakciju nadmenog prezira prema samozavaravajućoj sentimentalnosti njenih stavova, ili opasnost da njena sklonost ka preteranom ušhićivanju *samo* izludi publiku. U stvari, ovaj je portret, iako veoma kritičan, istovremeno i blagonaklon, odajući zasluženo priznanje pozitivnim vrednostima njene perspektive (pre nego što izgubi dete, ona stalno pomaže drugima), dok takođe prepoznaje i opasnosti sadržane u tako očiglednom odsustvu samospoznaje. Stina želi da svi ma bude majka: drugim ženama, svome mužu (Maks fon Sidov). Beba će dobiti imena po ocu i dedovima: zvaće se Torsten, ali će za nju biti njen mali Hari; ono što neće imati je svoje vlastito ime. Jasno je da bi i svog velikog Harija primila u matericu da može, a on joj udovoljava bez pogovora: sve treba da bude sadržano u njoj samoj. Prirodna posledica je da nije u stanju da pusti bebu da izađe iz njene utrobe. Za vreme veoma potresnih scena porođaja vidimo je kako sa rastućom panikom mentalno tera svoje telo da se napregne; ono međutim, odbija poslušnost. U temelju svega ovoga možda leži žestoka mržnja, koja izvire iz njene »telesne« svesnosti, prema laži koja je i njen život. Oseća se da je istinska Stina izražena udarcem upućenim Hjerdisinoj ruci kada devojka pokuša da joj pruži čašu vode, udarcem čiju žalost gledalac kao da oseća: trenutak izvanredno skoncentrisanog intenziteta koji ukazuje na rušenje čitave ženske fasade, čitavog lažnog Ja kojeg je sama izgradila i prema kojem je živeła.

Spona između *Tako blizu životu* i *Devičanskog izvora* lako se može demonstrirati tvrdnjom da u drugom filmu Gunel Lindblom igra ulogu Bibi Anderson, a Birgita Peterson rolu Eve Dalbek: pojednostavljuje je isuviše očigledno da bi navelo na pogrešan trag. Od dve paralele bliža je ona na relaciji Lindblom/Anderson: Ingeri je, kao i Hjerdis, u drugom stanju, neudata je i razmišlja o pobačaju (izgleda da je to jedna od stvari — pored odrubljenih prstiju i raznih životinjskih relikvija — koje joj nudi samozvani sluga Odin u svojoj šumskoj kolibi). Linija vodič *Devičanskog izvora* je suprotnost između dve devojke — crne kose, kvarna i zla Ingeri, i plava, nevinna i dobra Karin — sa skoro istovetnim obrtom kao i u *Tako blizu životu*. Karinina nevinost i čistota (njen izgled izaziva istu vrstu sentimentalne reakcije kao i Stinin) su dobrim delom stvar lažne predstave o njoj, predstave po kojoj živi i koju svi prihvataju i podržavaju. Ingeri je ta koja, kao i Hjerdis, stiže do spasenja, budući da je njeno »zlo« svesno, površno, stvoreno igrom prilika, strano njenoj pravoj prirodi. Suočena u dubini sume sa otelovljenjem istinskog zla u vidu grotesknog starca, njen trenutni impuls tera je na bekstvo. Ideja o »ponosu koji prethodi padu« povezuje užasne sudbine samodopadljive Stine i arogantne Karin. Tema veličine spuštene na zemlju sadržana je u izvornoj narodnoj baladi, a razumljivo je prisutna i u narodnoj poeziji uopšte: vidi, pored velikog broja manje poznatih primera, »Dva gavran«, ili »Ser Patrik Spens« —

Nerado naše plemstvo škotsko
S obućom vlažnom hoda;
Kraj drame nije još, a njima
Nad šesirima voda.**

— balade koje dočaravaju isto ono što se događa i Karin. Ingeri je međutim dodatak Ule Isakson, i čini se jasnim na osnovu podudarnosti između dva lika da je tema sadržana u suprotstavljanju likova za nju veoma lična. To je tema koja i kod Bergmana izaziva snažnu reakciju: treba samo pomenuti *Divlje jagode*, *Kao u ogledalu* i *Zimsko svetlo* da bi se demonstrirao presudan značaj koji pridaje potrebi za samospoznajom i skidanju tobožnjih predstava o samome sebi.

Prva stvar koju su ljudi skloni da uoče (sasvim ispravno) u vezi sa *Devičanskim izvorom*, je upečatljivi realizam kojim je dočaran srednjevekovni život. U stvari, film se može veoma jasno razlikovati od *Sedmog*

pečata po osećaju da likovi *Devičanskog izvora* postojano pripadaju sredini i vremenu u kojima žive: univerzalna relevantnost filma izrasta iz stalnih i fundamentalnih poriva ljudske prirode, a ne iz postavljanja u osnovi savremenih likova u srednjovekovni okvir. U čitavom filmu je prisutan osećaj života koji se živi blizu osnovnih, fizičkih obeležja stvarnosti, sa malo toga umekšanog ili sakrivenog; život naspram kojeg Karinina lepa odeća i njena umiljata ljupkost stoje kao neka vrsta poetičnog reljefa, noseći pri tome snažno pozitivno značenje čak i kada tretman postaje najkritičniji. Fizički doživljaj je na upečatljiv način neprekidno prisutan, od prvih kadrova trudne Ingeri koja raspiruje vatru i motkom otvara teški, starinski prozor na krovu, preko sekvence u kojoj sakriva žabu u veknu hleba koju će Karin doneti na put, sve do brutalnih detalja silovanja (čiji su dejstvo i poenta dobrim delom uklonjeni od strane britanskog cenzora) i očeve osvete. Dva mala, ali upečatljiva primera: prekrivanje zemljom tela i lica mrtve Karin nakon silovanja, od strane najmlađeg brata; brisanje prosutog mleka i parčića hleba rukama za vreme obeda na farmi od strane srednjeg brata. Zgranutost deteta onim što je videlo (i doprinelo da se dogodi) izražena je isključivo fizičkim parametrima, kroz odvratnost koju ispoljava prema hrani.

Bergmanova osetljivost u odnosu na prirodu materijala koji donekle leži van raspona interesovanja ispoljenog u njegovim sopstvenim scenarijima, očigledna je u njegovoj reakciji na »baladične« aspekte filma. On koristi tradicionalne, ali izuzetno efektne prizore sa velikom sigurnošću i suptilnošću. Tu je suprotnost svetlosti i tame, zbijena naročito ako dve devojke: njihova različita kosa i put; Karinina beli konj, na kojem jaše u crkvi sa devičinim svećama, i njena vezanost za sunčevu svetlost, iskričavu vodu, plodnost; Ingerino čučanje u tamnim enterijerima ili u senci stepenica. Mistična brojka tri se pojavljuje kroz film kao lajtmotiv: Ingeri tri puta dune u vatru pre nego što se ova rasplamsa, i tri puta doziva Odina; sluga Odin čuje kako tri mrtvaca (duhovi čobana

shvati šta se događa, kada žaba ispadne iz hleba i ona uvidi šta muškarcu smeraju, prigrlji uz sebe dete kao znak nevinosti. Karinina vlastita »čednost«, u određenom smislu sasvim stvarna, u drugom je veoma sumnjiva i neodvojiva od njene zavodljivosti. Ona izaziva sopstveno silovanje flertujući sa pastirima, iskorišćavajući svoj »čedni« šarm, dočaravajući im romantične maštarije o velikom očevom dvorcu — što je i razlog zbog čega nisu u stanju da pogode, pre nego što bude prekasno, identitet vlasnika primitivne farme gde kasnije pokušaju da prodaju njenu lepu ali krvavu odeću. »Nevini« dečak pomaže da se Karin uhvati u zamku. Tačno je da on ne zna šta će joj biti učinjeno; kada međutim spazi bespomoćnu i užasnutu devojku koja se bori da pobegne, njegov »prirodni« impuls nije da joj pomogne, već da pomogne da se ona uhvati.

U svetu *Devičanskog izvora*, dobro i zlo su nalik na podzemne vodene tokove, moćna, presudna pitanja života i smrti, u isto vreme nevidljiva i tajanstvena. Niko nije čist. Tore i Karin se poljube na rastanku kao ljubavnici, dok majka, koja mužu više nije fizički privlačna, dobije od kćerke samo laki poljubac na obraz. Toreova osveta je pomalo problematična, o moralnosti postupka da i ne govorimo: da nisu čobani učinili njegovoj kćeri ono što je on sam podsvesno želeo da uradi? Mareta, Karinina majka, na kraju priznaje da je ljubomorna zbog toga što Karin više voli Torea (ali ne priznaje da možda nije ljubomorna zbog svoje kćerke, već na nju), i ima noćnu moru koja nagoveštava nesreću koja će zadesiti Karin, što bi se lako moglo protumačiti kao frojdski san pretvoren u javu. Zamršeni splet krivice unutar porodice izražava se u religioznim činovima pokajanja, kao kada Mareta prospere vrući vosak po svojim rukama, a Tore sam sebe bičuje brezovim granama.

Tretman religije u *Devičanskom izvoru* je savršeno dosledan u odnosu na Bergmanove filmove od *Sedmog pečata* do *Zimske svetlosti*. Svesna i vidljiva ispoljavanja vere (procesija bičevanih u *Sedmom peča-*

Šetnja u vili Pampfili

U pismu Paolo i Vittorio Taviani pričaju kako su ispunili želju da razgovaraju o Ingmar Bergmanu u toku jedne od svojih uobičajenih radnih šetnji Villom Pampfili.

Jednog popodneva primili smo poziv iz Švedske da učestujemo u »Caplinovom« specijalnom izdanju o Ingmaru Bergmanu. Sledećeg jutra, kao i obično, krenuli smo da radimo u parku u Vile Pampfili. Ovo napominjemo, jer kada izvodimo pse u šetnju, mi radimo. Međutim, ovog puta bilo nam je zamorno da razmišljamo o našem filmu koji sada poprma oblik. Na kraju je to bio spoljni podsticaj — poziv iz »Caplina« — koji nas je primorao da zaboravimo na svoju umerenost i rezerviranost i iskazemo Bergmanu koliko njegovih sedamdeset godina pripada svima nama. Za nas dvojicu na primer, bilo bi teško zamisliti razne periode naših života i rada bez pozivanja na filmove koje je Bergman slao sa svog udaljenog ostrva.

Puno smo pričali o Bergmanu i drugim stvarima, o Bergmanu kroz druge stvari. Predali smo se želji da pričamo o tome — ubeđeni da će nas po povratku kući, pošto napišemo ovo pismo savladati isti osećaj razočaranja i očaja koji nas često obuzima kada smo zauzeti snimajući naše filmove. Prenoseći zamisli na film i konačno stvarajući nešto, veliki deo toga se gubi.

Ali tog jutra u Vili Pampfili stvari su bile drugačije. Padala je kiša, a mi smo šetali časkajući pod kišobranom. Park je bio pust zbog kiše, ali smo sve oko nas doživljavali kao ogromno ljudsko telo koje nam se postepeno ot-



krivalo. Prvo su nam se ukazale ruke. Pohlepne ruke iz »Tišine«, ruke koje razgolićuju, ruke koje se stide, inficirane, iz »Zimske svetlosti«; osvetljene straga pred kamerom u mrtvačnici.

Stopala: bela, gola ženska stopala koja drhte posećena staklom, stopala otekla, ali ne od preduge šetnje, zumirana kroz čaršave. Od obične mehaničke radnje zumiranje postaje nešto što otkriva smrt ili još gore, smrtni strah.

Oči supruga u »Sedmom pečatu«; široko otvorene oči kao u životinje na licu izmorenom isuviše dugim čekanjem; oči zauvek zatvorene smrću, očigledno koje zaustavljaju krv, ali ne i suze.

Plava kosa devojke svojom razbarušenošću otkriva njenu radost, a kosa ubijenog deteta u »Vremenu vukova« talasa se u bazenu milovana strujom, usne koje šapuću (ili izvikuju?) reči na nerazumljivom jeziku u crvenoj magli koja razobiljuje. Secamo se i glasa, ali nije zvučalo ljudski. To nije bio krik ptice, već urlik koji kao da dolazi iz šume ili nečeg neživog.

Bio je to krik iz »Devičanskog izvora«. . . Pomislili smo da je taj zvuk sa sinhronizovane italijanske verzije. U tom slučaju oni koji su sinhronizovali film osetili su Bergmanov dah na vratu čim smo se toliko stresli.

Naša dva pokisla i promrzla psa su nas podsetila da je jutro prošlo i da bi trebalo da se vratimo kući. Tog jutra nismo napredovali sa našim novim filmom, ali smo osećali kao da je urađeno nešto korisno.

Hvala Vam, gospodine Bergman.

Paolo i Vittorio Taviani

PREVELA: Senka Vukas

koji će biti ubijeni narednog jutra?) jašu na sever. Tu su i tri bradaca čoveka (otac, orač, najstariji brat) koji u prvom delu filma jedan za drugim seksualno stimulišu Karin; tri brata koja su zajedno kriva za njeno silovanje i smrt; trostruko ubistvo koje zatim usledi kao osveta oca; tri grane koje vidimo kako odseca sa breze radi svog ritualnog pročišćenja pre pokolja. Iznad svega tu je upotreba elementarnih prizora vatre i vode: vatra koju Ingeri oživljava na početku, što je vezano za njeno namerno predavanje zlu i što tradicionalno asocira na požudu i plamen čistilišta; vode pročišćenja koje teku iz izvora ispod njene glave, sa mesta gde joj je zadat fatalni udarac. Bergman se iznova vraća vatri tokom čitavog filma, i njena efektnost je manje stvar simboličkog značenja, a više nastalih emocionalnih asocijacija i sugerisanja vremenskog kontinuiteta. Dok otac stoji naoružan mesarskim nožem, spreman da masakrira dvojicu muškaraca i dečaka odgovorne za ubistvo i silovanje njegove kćerke, ponovo vidimo dim vatre koju je Ingeri rasplila kako izlazi kroz prozor na krovu koji je ona otvorila; nebo se osvetli i petao zakukurice isto kao i na početku filma. Tako se užas događaja nalik na noćnu moru postavlja naspram našeg osećaja za rutinu svakodnevice, i mi se istovremeno podsećamo kako su se događaji nemilosrdno razvili iz tog uvoda.

Suprotnost svetla i tame na vizuelnom planu nagoveštava jasan dualitet u prirodi, što je koncept koji film postepeno podriva dajući prosto suprotnosti ironične tonove. Ništa nije sasvim onako kako izgleda; ništa nije nepomućeno čisto niti jednostavno zlo. Čobani izranjaju iz »prirode« kao njeni predstavnici: samim tim poseduju životinjski instinkt (najstariji nema jezik i u stanju je samo da ispušta životinjske zvuke koje drugi brat tumači), životinjsko lukavstvo i životinjsku nevinost. Oni nisu simboli zla, već prirode u kojoj instinkt i nagon prevazilaze koncept ispravnog i pogrešnog. Koze su tradicionalni simbol požude i kao takve su upotrebljene u odnosu na čobane; Karin, ipak, u trenutku kada 262 polja

tu; Maretino samoponižavanje i Toreovo ritualno pročišćenje) bezvredna su, stupidna i degradirajuća. Karinine devičanske sveće i hodočašće samo služe da uvećaju njenu seksualnu primamljivost. U svetu »izmešane« prirode pročišćenje se jedino može dostići ovaploćenjem zla i njegovim prevazilaženjem. Izvor poteče kada Tore obeća da će izgraditi crkvu »sopstvenim rukama«. On još uvek ne shvata; ali ruke (na koje je stavljen snažan vizuelni i dramski naglasak — i dalje su prekrivene sašušanom krvlju njegovih žrtava) koje su izvele nasilničku destruktivnu akciju, sada će izvesti konstruktivno delo. Osećaj pročišćenja je najsnažniji kod Ingeri, u kojoj je prirodni proces čišćenja zla njegovom spoznajom bio najbliži nivou pune svesti. Koncept nečega što bi se moglo nazvati »prirodnom« religijom, Bog izražen kroz spasenje putem prirodnih procesa, u skladu je sa »prirodnim« životima Jofa i Mije u *Sedmom pečatu*, a takođe i sa prelaskom sa teoretskog verovanja u maksimum »Bog je ljubav« na praktično shvatanje »Boga u međuljudskim odnosima«, što je jedan od načina da se tumači kraj *Zimske svetlosti*.

Devičanski izvor je skoro savršeni film, koji, uprkos Oskaru i površnim pohvalama, nije stekao priznanje koje zaslužuje. »Pitoresni« elementi, nikada nametljivi, nikada prisutni sami sebe radi kao u *Sedmom pečatu*, igrali su suviše istaknutu ulogu u onim ozbiljnim razmatranjima filma. Jedina Bergmanova greška je pevanje himne na kraju, u poslednjem statičnom kadru koji vapi za cvrkutom ptica i šumom vode u okolnoj mirnoći.

Iz knjige Robina Wooda: INGMAR BERGMAN
Studio vista 1969

* — Ula Isakson je napisala scenarija za Bergmanove filmove *Tako blizu životu* i *Devičanski izvor* — prim. prev.

** — korišćen prevod Todora Tošića objavljen u antologiji *Iz engleske srednjovekovne književnosti* (Naučna knjiga, Beograd, 1979).

S engleskog: Zoran Sinobad