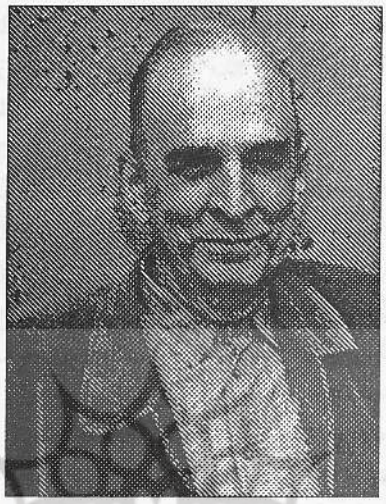

پرسونا و سینمای هنری دههٔ ۱۹۶۰

Persona and The 1960' Art Cinema

PERSONA

Ingmar Bergman's

Wheeler Winston Dixon

ترجمه و تلخیص از: مجید داودی

به‌روشنی اولین باری که پرسونا را دیدم به‌خاطر می‌آورم، تمام شب گذشته در نیویورک سیتی روی یک فیلم کار کرده بودم، بعد به پرینکتون نیوجرسی رفته بودم تا یک فیلم صنعتی را فیلمبرداری کنم، و بعد از همهٔ این‌ها، آن روز غروب، به‌کلی خسته و وامانده پس از سی و شش ساعت بی‌خوابی، روی صندلی بالکن گاردن تئاتر افتادم و مطمئن بودم که نخواهم توانست در طول نمایش آخرین فیلم برگمن بیدار بمانم. من تقریباً همهٔ فیلم‌های قبلی‌اش را دیده بودم. «توت‌فرنگی‌های وحشی» Wild Strawberries 1957، «مهر هفتم» The Seven Seal 1956، «تابستان با مونیکا» Summer with Monika 1952، «جادوگر» The Magician 1958 و بقیهٔ کلاسیک‌های برگمن از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ تا اوایل دههٔ ۱۹۶۰ ـ اما هیچ یک از کارهای پیشین‌اش، را برای پیش‌بینی آن‌چه در پرسونا ـ شاید کامل‌ترین، و مسلماً بی‌پرواترین فیلم برگمن ـ به‌نمایش در می‌آمد آماده نکرده بودند. علی‌رغم خستگی شدیدم، با مونتاژ افتتاحیه از تصاویر مجزا، با زیبایی سبک تدوینی اکونومیکال جدید برگمن و با اجرای مسحورکنندهٔ لیو اولمان Liv Ullmann در نقش الیزابت وگلر، بازیگری که از حرف زدن تنها

به‌عنوان کنشی ناشی از اراده امتناع می‌کند، خواب از سرم پرید.

همه چیز در فیلم مدرن بود و از فاصله گرفتن از کارهای نخستین برگمن به‌عنوان یک کارگردان خبر می‌داد. پیش از هر چیز **پرسونا**، یک فیلم شکل‌پذیر، پرجنبش و تماماً سینمایی بود، فیلمی که از گرایش‌های درحالِ تکوین سینمای بین‌المللی تأثیر پذیرفته بود، و کاملاً میزانسن‌های ژان‌لوک گدار Jean Luc Godard، آلن رنه Alain Resnais ، اگنس واردا Agnes Varda و دیگر فیلمسازانِ موج نو، در آن به چشم می‌خورد. اگر جادوگر به اجرای ماکس فن سیدو Max Von Sydow در نقش اصلی متکی بود، پرسونا برای برگمن حوزهٔ جدید سینمایی بود که او را از مشخصه‌های تئاتری که آثار کارگردانی شدهٔ پیشین‌اش را متمایز می‌کردند، جدا می‌کرد. پرسونا فیلم نور، حرکت و تصاویر سینمایی است که به منزلهٔ مراقبه‌یی شخصی در حافظه، کمبود و هویت شکل‌گرفته است. به‌جای تمثیل‌گرایی سرراست مهر هفتم، برای مثال که در آن ماکس فن‌سیدوی شوالیه، با هیأت مرگ شطرنج بازی می‌کند تا تقدیر انسانی را به‌حالت موازنه نگاه دارد، برگمن در پرسونا مجموعه‌یی از تصاویر تحریک‌کننده را به‌وجود می‌آورد. قطعاتی که در مقابل هر تفسیر خاصی مقاومت می‌کنند، و در فیلمی که یک‌باره شگفتی و شومی ریشه دار را به‌نمایش می‌گذارد، درهم تنیده شده‌اند. در قالب الیزابت ولگار، هنرپیشه‌یی که به روزهٔ خودخواستهٔ سکوت روی آورده است، برگمن یکی از به‌یادماندنی‌ترین و دهشت‌انگیزترین شخصیت‌پردازی‌هایش را به ما عرضه می‌کند. در قالب شخصیت حیرت‌انگیزی که ـ به استثنای یک سکانس کوتاه ـ همهٔ فیلم لال می‌ماند. به‌هرحال، او مطمئناً مرکز پرسونا است، هم او که وراجی‌های لاینقطع پرستار آلما را با سردی بی‌پاسخ می‌گذارد و به جدایی دامن می‌زند.

به‌علاوه، قابل ذکر است که در پرسونا برگمن سرانجام از سنت عمدهٔ صحنه‌یی که نشانگر کارهای پیشین‌اش بود و به خلق فیلمی می‌انجامید که در آن فاصله‌گذاری‌های درون تصویر، نماهای خارج از وضوح، سکانس‌های تکرارشونده و جلوه‌های نوری استادانه به‌کار رفته، مدام به‌یاد ما می‌آورند که ما در حال تماشای یک فیلم هستیم، یک بنا، دنیایی که برگمن تنها به واسطهٔ یک محصول سینمایی ما را به آن دعوت کرده است. اولین تصویر در پرسونا، تصویری است که در آن لامپ دستگاه پروژکتور روشن می‌شود. آخرین تصویر، تصویری است که در آن لامپ خاموش می‌شود، و در تاریکی روحی و مادی رها می‌شویم، دنیای پرسونا تنها طی به‌نمایش درآمدن فیلم از دستگاه پروژکتور وجود دارد؛ در قلمروی اشباح، جایی که در آن تصاویر بیش از واژگان به‌حساب می‌آیند، جایی که در آن هیئت‌ها تنها مقیاس وجوداند. قطعات معروف فیلم ـ الیزابت از تلویزیونِ اتاق‌اش در بیمارستان صحنه‌یی را تماشا می‌کند که در آن یک راهب خودش را می‌کشد؛ مونتاژ آغازین درون برش‌های پیچیده، با صحنه‌هایی از جنگل در زمستان، برگرفته از خاطرات کودکی برگمن؛ اولین تصویری که از کودک ناخواستهٔ الیزابت می‌بینیم که در دیدگاه تماشاچی ظاهر می‌شود و پس از گذشتن از مناظر مختلف به پردهٔ نمایش فیلمی می‌رسد که به‌طور متناوب الیزابت و پرستار آلما را نشان می‌دهد ـ در کنار کلمات چارلز فاستر کین Charles Fosterkane به هنگام مرگ و خداحافظی اینگمار برگمن Ingmar Bergman و همفری بوگارت Hemphrey Bogart در فرودگاه، از قطعات تاریخی و ماندگار سینما هستند. پرسونا یک فیلم کلاسیک است، اما یک فیلم کلاسیک مدرن، کاری بر مبنای خودآگاهی و خودانعکاس‌دهی که در کنار کار چندین مولف دیگر در دههٔ ۱۹۶۰ قرار می‌گیرد اما با هیچ‌یک از آن‌ها، به آن اندازه که به آثار فیلمساز بزرگ و برجستهٔ فرانسوی ژان لوک گدار نزدیکی نشان می‌دهد، شباهت ندارد.

گدار با اولین اثر خود «از نفس افتاده» Breathless 1959 وارد عرصهٔ جهانی شد. ستایشی از پیش الگوهای گنگستری که طی چند هفته و با بودجه‌یی ناچیز ساخته شده بود. در «از نفس افتاده» دوربین بی‌قرار روی دست گدار از فرار مرگبار قهرمان فیلم میشل پویکارد (ژان پل بلموندو Jean-Paul Belmondo) فیلم می‌گیرد، فیلمی که گویی فیلمیِ خبری از رویدادهای واقعی است که با جامپ کات‌های ناهنجار کامل شده است و در آن روایت با ضرب‌آهنگی نامرتب پیش می‌رود. به‌هرحال، کمتر از سه سال بعد در فیلم Vivre Savie 1962، گدار استفاده از دوربین روی دست را رها کرد و به نماهای متحرک طولانی و بامهارت طراحی شده‌یی که با یک دوربین بزرگ Mitchell BNC فیلمبرداری می‌شدند روی آورد، دوربینی که شخصیت‌های او را با انزوایی بیمارگونه که در سایه‌روشن زمخت و پیکره‌تراشانه در نماهایی به‌طول پنج دقیقهٔ بی‌وقفه به‌تصویر می‌کشید. گدار تکنیک‌اش را در فیلم‌های بعدی به‌ویژه «مذکر / مؤنث» / Masculine Feminine 1966 تعالی بخشید. «مذکر / مؤنث» فیلمی بود که با مشارکت استودیوی شخصی برگمن Svensk Filmindustri ساخته شده بود و بخشی از آن در لوکیشنی در استکهلم فیلمبرداری شده بود.

در «مذکر / مؤنث» چندین نما وجود دارد که هشت دقیقه، بدون کات، را به‌تصویر کشیده‌اند. به‌نظر می‌رسد که نگاه خیره نافذ دوربین ژان لوک‌گدار، در فیلم‌هایش از آغاز تا میانهٔ دههٔ ۱۹۶۰، بیش از آن‌چه به هر فیلمساز دیگری مربوط شود، روی سبک برگمن در پرسونا تأثیر گذاشته است. این تأثیر فقط در سکانس‌های بسیار طولانی‌یی که در آن‌ها پرستار آلما زندگی گذشته‌اش را برای الیزابت ولگار به‌ظاهر بی‌تفاوت بازگو می‌کند متجلی نمی‌شود، بلکه در نماهای متحرک دور برگمن در ساحل، هنگامی که پرستار آلما، به‌شکلی عصبی، الیزابت را پس از نزاع‌شان تعقیب می‌کند، تبلور می‌یابد. همچنین سکانسی وجود دارد که ما از فاصله دور می‌بینیم که پرستار آلما به‌طور تصادفی یک لیوان نوشیدنی را در حیاط خانهٔ تابستانی‌شان می‌شکنند. سپس با بدخواهی لیوان شکسته را روی سنگفرش حیاط رها می‌کند تا چند دقیقه بعد الیزابت پایش را روی آن بگذارد و مجروح شود. گدار هم اغلب در فیلم‌های اواسط دههٔ ۱۹۶۰ اش، خط روایی را می‌گسلد تا چیزهای اضافی به مخاطبان نشان دهد (در Pierrotlefou 1965) یا این که به تماشاچی کنشی را که دوربین مستقیماً در جریان فیلم فیلمبرداری کرده است نشان دهد. (در La Chinoise 1967) در پرسونا برگمن در یک نقطه اجازه می‌دهد که فیلم در آستانهٔ نمایش از دستگاه پروژکتور «منجمد» بشود، سپس در پوچی ونیستی، «ذوب» شود یا یخ آن «آب شود»، یک نشانهٔ دیگر از این که ما داریم یک بنای سینمایی را تماشا می‌کنیم که برگمن می‌تواند به میل خودش شکل و محتوای آن را بسازد. و در پایانِ پرسونا، برگمن و فیلمبردارش اسفن نیکفیست Sven Nykvist، در یک قطعهٔ کوتاه، واقعاً برای فیلمبرداری از اجرای الیزابت در نقش الکترا، در فیلم ظاهر می‌شوند.

با این‌حال، تأثیر گدار، تنها تأثیر بیرونی نیست که در پرسونا به چشم می‌آید. چراکه پرسونا متعلق به دهه‌یی است که در آن سینما، مدرن شد، دهه‌یی که در آن تأثیرات سبک هالیوودی و صناعت‌مندی ذاتی «دیوار جلویی» نمایش تئاتری (که در آن هنرپیشه / یا کارگردان یک فیلم یا نمایش، هرگز آگاه نبود که دارد برای یک مخاطب اجرا می‌کند)از میدان به‌در شدند. گدار تنها یکی از

فیلمسازان موج نو است، مکتبی که بر پایه وجود گروهی از فیلمسازان جوان شکل‌گرفته بود که جهان را، با جریانی که از سال ۱۹۵۹ تا اواسط و اواخر دهۀ ۱۹۶۰ تداوم داشت، تسخیر کردند. «از نفس افتاده» ژان لوک گدار در سال ۱۹۵۹ در فضایی ظهور یافت که انتظار چنین فیلمی را نداشت، اما گدار در تلاش بعدی خود برای ابداع دوبارۀ دستورزبان سینمایی با دسته‌یی از هموطنان‌اش همراهی می‌شد؛ فرانسوا تروفو Francois Truffaut اریک رومر Eric Rohmer، اگنس واردا، آلن رنه، جین رواش Jean Rouch و شماری دیگر. همۀ این فیلمسازان فرانسوی در دغدغۀ آزاد کردن سینما از سیطرۀ استودیو شریک بودند. آن‌ها دوربین‌هایشان را به خیابان آوردند، به‌جای چراغ‌های استودیو از چراغ‌های قابل حمل استفاده کردند، به‌جای دکورهای استودیویی، به ساختمان‌های واقعی، خیابان‌ها و آپارتمان‌ها روی آوردند. اغلب برای صرفه‌جویی در وقت، فیلمبرداری روی دست و با دوربین آریفلکس صورت می‌پذیرفت و فیلمنامۀ فنی، سرصحنه به‌شکل بداهه از سناریوی نویسنده بیرون کشیده می‌شد. آن‌ها در آغاز در شیوۀ ساختار شمایل شکنانه‌شان از جامپ کات، بسیار هرج‌ومرج گرایانه عمل می‌کردند، ارتباط نماها را زمخت و بی‌لطافت کردند. فیلم‌های آن‌ها بر پایۀ به‌هجو کشیدن فیلم‌های کلاسیک شکل می‌گرفت و بودجۀ آن‌ها بسیار ناچیز بود. فیلمسازان جهانی موج نو، به شکل فزاینده، در فیلم‌های اواسط دهۀ ۱۹۶۰ خود، پیکره‌نگار و شکل‌گرا شدند. در زمانی که هنوز فیلم سیاه و سفید رسانۀ تجاری اصلی بود، و زمانی که تلویزیون کابلی، نوار ویدئو، و ماهواره و دیگر رسانه‌های توزیع گسترده هنوز وجود نداشتند، همۀ فیلم‌های موج نو، در سالن سینماها، در سراسر جهان به‌نمایش درآمد، حتی در شهرهای کوچک. این تنها راهی بود که آن‌ها می‌توانستند با تمسک به آن، کم خرج بودن تولیدات‌شان را تلافی کنند.

از این رو فیلم‌های تأثیرگذار و آشوبگرانۀ سینمای موج نو، همچون «سال گذشته در مارین باد» Last Year in Marienbad 1961 به کارگردانی آلن‌رنه و Cleo From Five to Seven 1961 به کارگردانی اگنس واردا، Jules and Jim 1961 به کارگردانی فرانسوا ترفوو و پاریس متعلق به ماست Paris Belongs to 1960 به‌کارگردانی ژاک ریوه Jeaques Rivette در ایالات متحده، در کنار فیلم‌های قراردادی‌تر جریان اصلی سینما، همچون فیلم‌های رمانس روز از جمله Rock Hudson / Doris Day به نمایش درمی‌آمدند. تماشاچیان امریکایی از یک سو به فیلم‌های سرگرم‌کنندۀ استودیویی ـ همچون وسترن‌ها و موزیکال‌ها و فیلم‌های ماجرایی ـ جلب می‌شدند. اما از سوی دیگر، فیلم‌هایی که کل تاریخ سینما را زیر سؤال می‌بردند، برای عرضه شدن به هر تماشاچی در دسترس بودند و حتی درست در سالنی در مجاورت سالن نمایش آخرین فیلم پینک‌پانتر Pink Panther به‌نمایش درمی‌آمدند. در نتیجه، در دهۀ ۱۹۶۰، فیلم‌ها برای بسیاری از دانشجویان و محققان عرصۀ یک جنگ صلیبی را فراهم آوردند، جنبشی همچون جنبش‌های مذهبی با حرمت گذاری به مؤلف‌هایی چون آلفرد هیچکاک Alfred Hitchcock هوارد هاکز Howard Hawks جان فورد John Ford، جرج کیوکر George Cukor ، ژان رنوار Jean Renoir ، سرگئی ایزنشتاین Sergei Eisenstein ، ژان کوکتو Jean Coctean و شماری دیگر که در معبد سینمایی به منزلۀ فیلمسازان تراز اول تثبیت شدند.

گرچه امروزه دانشجویان سینمایی بیش از همیشه در همه جا حضور دارند، این در دهۀ ۱۹۶۰ بود که سینما با تعلیمات دانشگاهی در ایالات متحده و همه‌جای دنیا تدریس شد و باز در دهۀ ۱۹۶۰ بود که فیلمسازان مستقلی همچو دی.ای پن باکر D.A. Pennebaker و اندی وارهول Andy Warhol برای اولین بار دوربین‌های ۱۶ میلیمتری با صدای همزمان را وارد فرآیند تولید فیلم کردند و فیلمسازی کوتاه را برای اولین بار در دسترس آن‌هایی که به آکادمیک دیدن روی آورده بودند قرار دادند. سرانجام در دهۀ ۱۹۶۰، فیلمسازی به شکلی حیرت‌آور ارزان شد. گران‌ترین فیلم ژان‌لوک گدار در دهۀ ۱۹۶۰ «اهانت» Contempt تنها یک میلیون دلار خرج برداشت و بدین شکل سینما، پیش از پیدایش نوارهای ویدیویی، به یک پدیدۀ مردمی و دموکراتیک تبدیل شد، که در دسترس همۀ کسانی قرار گرفت که مشتاق بودند فیلم بسازند.

به‌دلایلی، انقلاب سینمایی که در فرانسه آغاز شده بود، به‌سرعت در سراسر جهان انتشار یافت. فیلمسازان جوان در انگلیس، هند، ایتالیا، آلمان، لهستان، مکزیک و ژاپن فیلم‌هایی شدیداً اصیل آفریدند. در انگلستان، فیلم‌هایی همچون Lord of The Flies 1963، به کارگردانی پیتر بروک Peter Brook، اتاق ال‌شکل The L.Shaped Room 1963 به کارگردانی برایان فوربس Brayan Forbes و Night Must Fall 1964 به کارگردانی کارل ریز Karel Reisz و محبوب Darling 1965 به کارگردانی جان شلزینگر John Schlezinger، مایۀ جدیدی از صراحت و سرراستی را روی پرده آوردند. و گرایش‌های معاصر اجتماعی تند و سازش ناپذیرانه در سینمای انگلیس شکل گرفت. در لهستان، رومان پولانسکی Roman Polanski با اولین اثر خود «چاقو در آب» Knife in the Water 1962 برای خود اعتباری به هم رسانیده بود. یک داستان وحشتناک دربارۀ یک مثلث عشقی که به شکل‌گیری خشونت در یک قایق تفریحی کوچک می‌انجامد. ولکر شلوندورف Volker Schlondorff فیلم Young Torless 1966 را ساخت که راه را برای آن‌چه سینمای نو آلمان نامیده شد و روی کوشش‌های آغازین سینماگران آلمانی راینر ورنر فاسبیندر Rainer Werner Fassbinder و ژان ماری استراب Jean Marry Strub تأثیر گذاشت، باز کرد.

در چک اسلواکی سابق، فیلم‌هایی چون Courage for EveryDay 1966 به‌کارگردانی اوالد شورم Evald Schorm و مغازه‌یی در خیابان اصلی The Shop on Main Street 1965 به‌کارگردانی جان کادار Jan Kadar، که جایزۀ آکادمی برای بهترین فیلم خارجی را به‌خود اختصاص داد، ثابت کردند که حتی در اروپای شرقی تحت‌سیطرۀ شوروی یک نسل کاملاً جدید از فیلمسازان به‌قدرت رسیده‌اند. در مجارستان The Round up 1965 به کارگردانی میلکوس جانکو Milkos Jancos تمثیلی از درنده‌خویی سیاسی بود، در این فیلم، یک گروه از دهقانان مورد رفتاری وحشتناک از جانب مقامات دولتی قرار می‌گیرند، این فیلم دیدگاه تاریک جانکو دربارۀ وجود انسان را به‌گسترۀ جهانی می‌کشاند. در ایتالیا فیلم به‌یادماندنی La Dolce Vita 1960 به کارگردانی فدریکو فلینی Federico Fellini، فیلمی که زوال اجتماعی پس از جنگ دوم جهانی را از دیدگاه یک نویسندۀ ستون شایعات روزنامه (نقشی که با بازی درخشان مارچلو ماسترویانی Marcello Mastroianni ایفا شده) با اولین فیلم رنگی فلینی، فیلم غنایی پرشکوه جولیتای ارواح Juliet of the Spirits 1966 دنبال شد. و برناردو برتولوچی Bernardo Bertolucci جوان، فیلمی مرثیه‌وار ساخت دربارۀ لذت از دست‌رفتۀ بلوغ، فیلمی به‌نام پیش از انقلاب Before the Revolution 1964. در همین حین پیر پائولو پازولینی Pier Paolo Pasolini، سرگرم ابداع دوبارۀ نئورئالیسم ایتالیا بود و به ساخت فیلم‌هایی با دستمایۀ انتقادهای اجتماعی و

تمثیل‌های مذهبی دست می‌زد. از ان جمله‌اند ماماروما Mamma Roma 1966 و انجیل به‌روایت متی The Gospel According to St.Matthew 1964 و Accattone! 1961 در ژاپن استاد کارگردان آکیرا کوروساوا Akira Kurosawa به‌اتفاق مؤلفان جوان‌تری همچون هیروشی تشی‌گاهارا Hiroshi Teshigahara و ماراشیرو شینودا Marashiro Shinoda کن ایچیکاوا Kan Ichikawa و سوسوما هانی Susumu Hani ، فیلم‌های آفریدند که فصلی جدید در به‌تصویر کشیدن سکس گرافیکی و یا خشونت بر پردهٔ سینما به‌وجود آوردند.

در مکزیک لوئیس بونوئل Luis Bunuel شماری از آثار کم خرج را کارگردانی کرد از آن جمله‌اند The Exterminiting Angel 1962 و شمعون صحرا Simon of Desert 1964 که هر دو زمینه‌های دورویی مذهبی و اجتماعی در میان طبقهٔ اشراف را به‌تصویر می‌کشند. در کانادا که هیچ‌گاه وارد بازار جهانی نشده بود فیلم‌هایی نظیر Nobody Waved Goodbye 1965 به‌کارگردانی دان اون Don Owen، که به بررسی بیگانگی نوجوانان می‌پردازد و آثاری از ولف کونیگ Wolf Koenig و رومان کرویتر Roman Krioter در زمینهٔ سینما واریته به‌چشم می‌آیند. در هلند نیکولای ون‌در هاید Nikolai Vander Heyde با بودجه‌یی اندک فیلمی تکان‌دهنده و عاشقانه ساخت بانام بهار در هلند Spring in Holland 1966 که به رابطهٔ عاشقانهٔ یک مدل معروف فرانسوی و یک رانندهٔ هلندی می‌پرداخت. فیلم با بودجه‌یی ۴۰،۰۰۰ دلاری ساخته شده بود و با آثار گدار و تروفو قابل مقایسه بود و یک بار دیگر ثابت می‌کرد که آثار ۳۵ میلی‌متری با بودجهٔ نازل می‌توانند مخاطبان جهانی را جذب کنند. و در بازگشت به پاریس می‌بینیم که باربت شرودر Barbet Schroeder، فیلمی با نام Paris Vu Par...1965 تولید کرد که به شدت جو را تکان داد. این فیلم با شش طرح کوتاه از کارگردان‌هایی همچون کلود شابرول Claud Chabrol ژان لوک‌گدار و اریک رومر ساخته شده بود. فیلم ۱۶ میلی‌متری رنگی و با بودجه‌یی کمتر از ۱۰۰،۰۰۰ دلار ساخته شد و در جشنوارهٔ فیلم کن به موفقیتی عظیم دست یافت و ثابت کرد که حتی یک تهیه‌کنندهٔ نسبتاً جوان و بی‌تجربه (شابرول در آن هنگام فقط ۲۵ سال داشت) هم می‌تواند با حداقل امکانات، یک اثر جاه‌طلبانه هنری را به‌ثمر برساند.

این ارزیابی، نمونه‌یی از آن‌چه را سینمای هنری جهانی این عصر می‌بایست عرضه کند، نشان می‌دهد، سینمایی که از تماشاچیان انتظار پختگی فکری بیشتر، خشک مغزی کم‌تر و نگرشی آزادانه‌تر به‌وجود انسان در مقایسه با آن‌چه سینمای هالیوود در این عصر می‌طلبد یا عرضه می‌کند، دارد. هیچ‌یک از این جریان‌های توفندهٔ تجربه‌گرایی جهانی در فیلم برگمن از دست نرفتند، به‌راستی، او نبض پیشرفت‌های معاصر در سینما را به‌چنگ آورد و سبک او هم متعاقباً، به‌عنوان یک فیلمساز متحول شد. به‌راستی، پس از دوره‌یی که برگمن در آن بیشتر به ساختن فیلم‌های پرسود و موفقیت‌آمیز ملهم از تئاتر پرداخت (دههٔ ۱۹۵۰) در دههٔ ۱۹۶۰، جریان فیلمسازی او، کمی آرام‌تر شد؛ در سال ۱۹۶۱ برگمن دو اثر Through a Class Darkly و The pleasure Garden را کارگردانی کرد. اما تا ساختن فیلم بعدی «حالا دربارهٔ این زنان» Now About These Women 1964، که شاید آخرین فیلم تئاتری برگمن به‌حساب آید، دو سال درنگ کرد. و در سال ۱۹۶۶، پس از گذشت دو سال دیگر پرسونا را ساخت.

بعد از پرسونا، سبک برگمن به عنوان یک فیلمساز، به‌کلی دچار تحول شد. شلوغی فضایی، و ترکیب‌بندی قرن نوزدهمی فیلم‌هایی همچون چشم شیطان The Devil's Eye 1960، توت‌فرنگی‌های وحشی و جادوگر، دیگر از آن پس به‌چشم نمی‌آید. درعوض، در کارهای بعدی همچون ساعت گرگ Hour of the Wolf 1966 ، شرم Shame 1967 ، The Rite 1968 ، The Passion of Anna 1969 ، فریادها و نجواها Cries and Whispers 1972 و صحنه‌هایی از یک ازدواج Scenes from a Marriage ، برگمن به‌مخاطب خود یک چشم‌انداز ساده و خالی نشان می‌دهد که در آن قهرمان‌ها برهنه جلوی مخاطب می‌ایستند، عاری از پوشش‌ها و پیرایه‌هایی که در دورهٔ پیشین کار برگمن به‌چشم می‌آمد (فریادها و نجواها، در این میان، یک استثنا است). صحنه‌هایی از یک ازدواج درواقع، به شیوهٔ فیلم‌های خبری و در قطع ۱۶ میلی‌متری با رنگ‌مایهٔ قهوه‌یی فیلمبرداری شده بود و پیش از آن که برگمن آن را به صورت یک فیلم ۱۶۸ دقیقه‌یی برای نمایش در سالن سینما ببُرد، به شکل یک مجموعهٔ کوتاه تلویزیونی شش ساعته، از تلویزیون سوئد پخش شد. همهٔ فیلم در آپارتمان، دفاتر و دیگر لوکیشن‌های واقعی فیلمبرداری شده است، نورپردازی و فیلمبرداری مستقیم و کارآمداند. در پرسونا و کارهای بعدی برگمن، پیش از این‌که او در آخرین اثر سینمایی‌اش، فیلم فانی‌والکساندر Fanny and Alexander 1983 باز به خاطرات دورهٔ کودکی‌اش بپردازد، به برهنه کردن و خالی‌کردن فیلم‌هایش از همهٔ عناصر غیرضروری اقدام کرد و تمرکزش را بیش از همه به بازیگرانش اختصاص داد، و شیوهٔ مرسوم تلاش برای برآوردن نیازهای تماشاچی را در مقابل ارزش‌های هنری‌یی که مورد توجه قرار می‌داد، تقریباً از نظر دور داشت. پرسونا، در میان کارهای دورهٔ اخیر برگمن، کامل‌ترین اثر او می‌ماند، نه‌تنها به‌خاطر این‌که مینی‌مالیسم سینمایی استراوب Straub، فاسبیندر Fassbinder و وارهول Warhol در آن دخیل است. بلکه همچنین به این دلیل که در لوکیشنی فیلمبرداری شده است که خانهٔ تابستانی خود برگمن در جزیره فارو است، برگمن در جایی زندگی کرده که خانه خودش است ـ اثاثیه‌یی که او طی سال‌ها گرد خود جمع کرده است و جایی که رابطهٔ طولانی‌اش با یکی از هنرپیشه‌های پرسونا ـ لیواولمن، که سال‌ها با برگمن زندگی کرد و مادر فرزند اوست ـ در آن جا جریان داشته. پرسونا، فیلمی دربارهٔ یک زندگی خانوادگی از هم‌پاشیده است، دربارهٔ احساساتی که دستخوش تغییر شده‌اند، دربارهٔ این که در نبود همدلی، انسان می‌تواند نه یک انسان دیگر، بلکه خویشتن درونی خود را تجربه کند.

در واقع، چنان‌که برگمن به یاد می‌آورد، در صحنهٔ مشهور درهم آمیختن تصاویر در پرسونا، که در آن چهرهٔ پرستار آلما در چهرهٔ الیزابت ولگار مستحیل می‌شود، هر دو هنرپیشه هنگام دیدن قطعه‌های فیلمبرداری شده Rush هیچ‌یک نتوانستند خود را در تصویر درهم آمیخته‌یی که محصول جلوه‌های نوری بود تشخیص دهند و در عوض، هریک تصویر هنرپیشهٔ دیگر را بازشناسی کرد.

> ما پروژکتور را راه انداختیم و لیو گفت: «اوه ببینید! تصویر بی‌بی چقدر وحشتناک شده!» و بی‌بی گفت: «نه، این من نیستم، این تویی!...» هرکسی یک طرف چهره‌اش از طرف دیگر آن بهتر است، و تصویر ترکیبی از آن بخش‌هایی از چهرهٔ لیو و بی‌بی بود که جذابیت کمتری در آن مشهود بود. آن‌ها [بعد که ماجرا را فهمیدند] اول ترسیدند که حتی چهرهٔ خودشان را هم تشخیص نداده‌اند.

در همان مصاحبه برگمن همچنین اشاره می‌کند که، در استودیو در

استکهلم، جایی که او فیلمبرداری پرسونا را آغاز کرده بود، همهٔ تلاش‌هایش ناکام می‌ماند.

> فیلمبرداری [در استکهلم] انجام گرفت و نتیجه دردناک بود، اما هنگامی که به جزیره فارو رفتیم همه‌چیز روبه‌راه شد، ما توانستیم خانهٔ تابستانی را کم‌وبیش همان‌طور که در استکهلم بود درست کنیم. صحنهٔ بیمارستان در موزهٔ محلی چیده شد. صحنهٔ رویایی‌یی که در آن الیزابت ولگار به بستر پرستار آلما کشانده می‌شود در جزیرهٔ فارو فیلمبرداری شد، همهٔ کشمکش‌های دیگر میان لیو و بی‌بی هم همین‌طور آن‌چه ما در استکهلم فیلمبرداری کردیم، یک شکست کامل بود.

کوتاه سخن این که برگمن تنها با روی آوردن به حوزهٔ اقامتگاه خودش و لیو اولمان بود که توانست جوهرهٔ درونی کشمکش میان دو زن در فیلم پرسونا را به‌وجود آورد، کشمکشی میان زنی که درونی‌ترین احساسات‌اش را بیرون می‌ریزد با «همدم»اش که چشم‌انداز درونی‌اش، با تعمد خودش، به‌صورت یک راز به‌شدت نگهداری می‌شود. از استحاله و درهم آمیختن این دو شخصیت، در قالب یک شخصیت، عمیقاً کشمکش حاصل می‌شود. در واقع تعدادی از منتقدان تصور کرده‌اند که الیزابت ولگار و پرستار آلما دوروی یک انسان را باز می‌نمایانند، بااین‌حال برگمن به شکل خاصی این تأویل از فیلم را در مصاحبه‌هایش مسکوت گذاشته است. در ماه‌های پیش از آغاز فیلمبرداری پرسونا، برگمن با مجموعه‌یی از عفونت‌ها به‌شدت بیمار شد و سرانجام در یک بیمارستان در استکهلم بستری شد. بیماری او، او را از کار کردن روی طرح‌هایی که در دست داشت بازداشت. در عوض، برگمن با ایدهٔ پرسونا، به‌منزلهٔ فکری ساده که پروژهٔ جدید Svenk Filmindustri را در قالب این ساختارروایی ساده خلاصه می‌کرد از بیمارستان مرخص شد: «ایده‌یی دربارهٔ یک نفر که حرف می‌زند و یک نفر که نمی‌زند... این دو کاملاً در یکدیگر استحاله می‌یابند»

پس از سپری شدن یک دورهٔ جدی دیگر بیماری و بستری شدن در بیمارستان، در ۱۹ جولای در استودیوی Svenk Filmindustri در استکهلم فیلمبرداری پرسونا آغاز شد:

> در روزهای اول همه‌چیز کابوس‌وار بود. تنها چیزی که حس می‌کردم این بود که نمی‌توانم از عهده‌اش بربیایم. و روزها یکی پس از دیگری می‌گذشتند و در تمام مدت ما فقط با نتایج بد روبه‌رو می‌شدیم نتایج وحشتناک و دردناک. و بی‌بی عصبانی بود و لیو عصبی بود و من، فلج شده بودم...

در آغاز، به‌خاطر سرشت شکل‌پذیر فیلم، برگمن می‌خواست خیلی ساده نام فیلم را کنیماتوگرافی Kinematography بگذارد (با ارجاع به تصاویر سینمایی متعدد در مونتاژ افتتاحیهٔ پرسونا.) و فیلم اثری شخصی، سینمایی و مذهبی تصور می‌شد، گویی همهٔ دستمایه‌ها، بیشتر از سابقه و گذشته برگمن نشأت می‌گرفتند تا از آیندهٔ او. اما با یک حرکت در جهت اصلاح اوضاع، سفر به جزیرهٔ وارو، برگمن توانست اثری متفاوت و مینی‌مالیستی و کامل بیافریند که نتیجهٔ فیلمبرداری در محل زندگی خودش بود. نیازی به ساختن اثاثیهٔ صحنه نبود، همه‌چیز به آن شکل که می‌بایست آماده بود. صحنه‌های بیمارستان در فیلم کاملاً ساده و بی‌پیرایه‌اند. خیلی ساده می‌توان تصور کرد که صحنه در موزه فیلمبرداری شده است، اثاثیه‌یی که اتاق الیزابت ولگار در بیمارستان را بازمی‌نمایانند. تنها از یک رادیو، یک دستگاه تلویزیون، یک تختخواب و گستره وسیعی از دیوارهای لخت و کف خالی تشکیل شده‌اند. الیزابت و آلما، در آن دنیایی که با ناراحتی در آن شریک‌اند، با یکدیگر و با خود، رابطه‌یی آکنده از درگیری و تنش به‌وجود آورده‌اند، آوردگاهی از اسرار، فریب‌ها و خاطرات شرم‌آور.

وجود الیزابت و آلما هر دو، با محدودیت‌های فردی‌شان شکل گرفته است. الیزابت یک بازیگر تمام و کمال است ک تعمداً تلاش می‌کند سخن نگوید، تا چنان‌که روان‌پزشک‌اش برایش تجویز کرده است، «با حقیقت زندگی کند.» پرستار آلما، هم از رابطهٔ نسبتاً بی‌فروغی که با نامزدش دارد کسل شده است و از شرکت‌اش در یک خوش‌گذرانی لحظه‌یی در کنار دریا، که در نتیجهٔ آن مجبور شده است به سقط جنین تن در دهد، احساس گناه می‌کند. هر دو زن، از پیشامدهایی که در وجودهای ارضاءناشده روی داده است ویران‌اند. و تا زمانی که آن‌ها در «دنیای بیرونی» (یا در استودیو) هستند، این تنش‌ها سرخورده و پنهان باقی می‌مانند. تنها در محیط آشنای خانگی، این عواطف که از دیرباز سرکوب شده‌اند با درنده‌خویی غیرمنتظره‌یی بیرون ریخته می‌شوند. فقط در سایهٔ آرامشی که فضای روستایی خانهٔ تابستانی عرضه می‌دارد. تنها با برطرف شدن همهٔ آشفتگی‌های جانبی (اخبار تلویزیون، ملودرام‌های آبکی رادیو و همهٔ آن‌چه فرهنگ عامهٔ معاصر را تحت سیطره دارد) است که خویشتن انسان می‌تواند واقعاً به سطح بیاید. در زیبایی ساده و بی‌پیرایه، و در عین‌حال تلویحاً خالی فارو، برگمن لوکیشن مناسب برای شکل‌گیری درام میان الیزابت و آلما را می‌یابد؛ یک انتظار خالی که با تجربه‌های ناپختهٔ عواطف بشری پر می‌شود. تبلور عاطفی‌یی که در پرسونا به چشم می‌خورد تنها از اجراها نشأت نگرفته است، بلکه از احساس برگمن هم تأثیر پذیرفته است ـ شاید از ثمرهٔ موج نوی فرانسه به او رسیده باشد ـ این احساس که هنگامی که کار در استودیو به شکل دلخواه پیش نمی‌رود، تنها واقعاً یک جا وجود دارد که بتوان کار را به پایان رساند؛ در انزوای یک فضای خالی از سکنه، فراغتی از روابط اجتماعی معمول که بتوان در آن بحران‌های درونی الیزابت و آلما را به سطح کشاند.

از این‌رو برگمن با استفاده از لوکیشن‌های طبیعی، در پشت کردن قطعی و علنی‌اش به فضای استودیویی و در رویکردش در مواجهه با خود انعکاس دهی‌یی که در پرسونا موج می‌زند، از گذشتهٔ حرفه‌یی خودش دور می‌شود تا به سوی آینده حرکت کند، با آن‌چه گدار، ترفوو، اوشیما، برتولوچی و دیگر سینماگران جوانی که توصیف کردیم زمزمه می‌کنند. همهٔ آن‌هایی که کارشان را در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ آغاز کردند، مدت‌ها پس از سپری شدن دورهٔ شاگردی برگمن در Svenk Filmindustri. برگمن بیشتر به نسل فورد و ولز تعلق دارد تا بازولینی و رنه، اما با پرسونا، او عزم کرد تا خود را از نو اعاده کند، و در چشم‌انداز سینمایی با هیئتی نو ظاهر شود، با استفاده از یک سبک بصری کاملاً نو، با یک حس ظریف‌تر و مینی‌مالیستی‌تر دربارهٔ دکور، و تبلور مقصود مدرنیستی کسی که با کارگردانان معاصری همچون ویم وندرس Wim Wenders تاد هاینس Todd Haynes یا اتم اگویان Atom Egoyan همگام است. به واسطهٔ استفادهٔ به‌جا از این تکنیک‌های نو و کمتر تئاتری، کار برگمن در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ جریانی رو به‌رشد داشت، در حالی که دیگر فیلمسازان هم‌نسل او دیگر نتوانستند به‌شکل ثمربخش به فعالیت ادامه دهند، اما، در عین‌حال، چنان‌که برگمن خود اشاره کرده پرسونا، ثمرهٔ کار مداوم اوست، واقعه‌یی که در نقطهٔ اوج عشق‌بازی طولانی او با سینما واقع شده است.