زن در سینمای برگمان

محمّدرضا یکرنگ صفاکار ۱۳۸۶/۱۰/۱۹

تحلیل فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی؛ نماد مادرانگی و حسرت:

دریکی از سکانس‌های میانی فیلم مشهور **اینگمار برگمان** (۱۹۱۸–۲۰۰۷) **توت‌فرنگی‌های وحشی** (۱۹۵۷) پروفسور پیر **ایزاک بورگ** باری دیگر خود را در خاطرات گذشته و در برابر دخترعموی محبوب‌اش **سارا** می‌بیند. **سارا** آینه‌ای در برابرش می‌گیرد و به او که در گذشته از پاسخ به عشق پرشورش احتراز کرده و به ازدواج ناخواسته با برادرش **زیگفرید** سوق‌اش داده، بغض‌آلود می‌گوید: «به چهره‌ات نگاه کن! تو پیرمرد وحشت‌زده‌ای هستی که چیزی به مرگ‌ات نمانده و هر چند خیلی چیزها می‌دانی، امّا هیچ چیز نمی‌دانی!» و بعد به سوی تپه‌ای می‌رود که نوزادش از **زیگفرید** در گهواره‌ای زیر درخت سترگی بر فراز آن خوابیده است. نوزاد را در آغوش می‌گیرد و نوازشگرانه او را از آرامش و امنیت آغوش مادرانه‌اش مطمئن می‌کند. این، تصویری مؤثر از مادرانگی و پیوندهای ناگسستنی زن و طبیعت است که **ایزاک** پیر در ژرفای وجدان برانگیخته به خودکاوی گذشته‌اش حسرت دیرهنگام پیوند با آن را دارد. حسرتی که در ادامه‌ی کابوس گونه‌ی رؤیا– کابوسی از محاکمه به دلیل هیچ‌ندانستن و نیز سردی و بی‌اعتنایی نسبت به نیازهای زنانه‌ی همسر در گذشته‌اش و سر آخر محکومیت‌اش به «تحمل تنهایی»– با احساس‌گناهی نهانی درهم‌تنیده شده است.

سارای دیگر فیلم – دختر جوان پرشور و نشاطی که به همراه دو جوان دیگر همسفر دکتر و عروسش شده است و نقش او را نیز **ببیی آندرسون** ایفا می‌کند – نمودی دیگر از این طبیعت زنانه است؛ چنانکه او بحث‌های علمی و فلسفی دو جوان خواستارش را نمی‌تواند جدی بگیرد و در این میانه نیازهای زنانه‌ی خود را برای تشکیل زندگی می‌جوید و آنگاه‌که دو جوان – که یکی کشیش و دیگری پزشک خواهد شد – از یک کشمکش فیزیکی بر سر عقایدشان باز می‌گردند به‌طعنه از آنان می‌پرسد خب! خدا وجود دارد یا نه؟! از دیگر سو **ماریانه** عروس **ایزاک** پیر که بر شباهت‌های همسرش **ایوالد** با پدر تأکید می‌کند، وجه دیگری از این توارد ها و همزادی‌ها را می‌نمایاند؛ کما اینکه **ایوالد** در تداوم بیزاری‌اش از زندگی که به نظرش وحشتناک و تحمل‌ناپذیر می‌آید – بر خلاف **ماریانه** که به گفته‌ی او در تکاپوی تداوم زندگی و نیاز به زیستن است – از بارداری **ماریانه** آزرده می‌شود و از او می‌خواهد سقط جنین کند و این در حالی است که او به‌رغم ظاهر بی‌اعتنا و عبوس‌اش به مراقبت مادرانه‌ی بی‌شائبه‌ی **ماریانه** احتیاج دارد، همان‌گونه که **ایزاک** پیر به وجود **میس آگدا** محتاج است.

معنی و نماد زنانگی در فیلم مهر هفتم:

در **مهر هفتم**، فیلم دیگر **برگمان** که در همان سال ساخته‌شده است، به مسئله‌ی تداوم هنر و ایمان به زندگی در شرایط خفقان‌آور و پایان جهانی سوئد طاعون‌زده‌ی پس از جنگ‌های صلیبی – نمادی از بحران آپوکالیپتیک و جنگ سرد زمان ساخته‌شدن فیلم – پرداخته شده است. ایمانی که شعله‌های هر چند کم‌فروغ‌اش را نه شوالیه‌ی ازجنگ‌برگشته‌ای که درگیر شطرنج با مرگ و چالش با تردیدهای نومیدکننده‌ی خود است، یا نوکر **سانچوپانزا** وار نیهیلیست او و یا حتی بانوی وفادارش که به‌رغم شیوع طاعون هنوز به انتظار بازگشتش در خانه باقی مانده است، بلکه آدم‌هایی بس ساده و طبیعی، پایدار نگه می‌دارند؛ آدم‌هایی همچون آن زن و شوهر بازیگر دوره‌گرد، **میا** و **یوف** که به مانند **تروبادور**ها یا خنیاگران دوره‌گرد قرون تاریک با نمایش‌ها و ترانه‌های عامیانه‌شان دل مردم مصیبت‌زده را شاد می‌کنند و با ایمان ساده و بی‌شائبه‌ای که به زندگی و معجزات آن دارند، هنر را در شرایطی سخت تداوم می‌بخشند و به نسل‌های بعدی منتقل می‌کنند. چنانکه در پایان فیلم تنها این دو هستند که از دست نیرومند مرگ می‌رهند و با ادامه‌ی راه به همراه کودک خردسال نوشکفته و زیبایشان امید و ایمان به

زندگی را در روح و جان ما می‌گسترانند؛ و این آمیخته با اشاراتی ضمنی در طول فیلم به نیروی حیات‌بخش طبیعت زنانه‌ای است که نه‌فقط کودک که مرد بازیگر با آن حالت آسیب‌پذیر کودکانه‌اش به آن متکی‌اند.

بررسی نقش زنان در فیلم‌های برگمان (از لبخندهای یک شب تابستانی تا فانی و الکساندر)

برگمان در چند فیلم دیگرش نیز – گاه انگار با نگاهی حسرت‌آمیز – به ایمان ساده و بی‌پیرایه‌ی آدم‌هایی عامی و «طبیعی» به زندگی پرداخته است؛ از جمله در **لبخندهای شبی تابستانی** (۱۹۵۵) که با قرار ازدواج پر شور و نشاط و سرخوشانه‌ی کالسکه‌چی و مستخدمه‌ی خانه‌ی اشرافی در دل طبیعت شکوفای پیرامون آن، در مقایسه با مشکلات زناشویی پیچ‌درپیچ اربابانشان، به پایان می‌رسد؛ یا در **چهره** (**جادوگر**)(۱۹۵۸) که در مقابل شعبده‌باز- هنرمندی چون **فوگلر** با آن چهره‌ی سخت و مسکوت و نافذش که در اصل چهره‌ای پراندوه و تردید و در خود مانده و وجودی آسیب‌پذیر و متکی به همسرش **ماندا** دارد، عضو سخنگوی گروه سیارش **توبال** را می‌بینیم که ساده و سرخوش عاشق زن‌ها و زندگی است و در پایان از ادامه‌ی راه با گروه به خاطر سوفیا مستخدمه‌ی خانه‌ی کنسول **اگرمان** سرباز می‌زند؛ همانند عمو **گوستاو** خاندان **اکدال** در **فانی و الکساندر** (۱۹۸۲) که در پایان فیلم، به سخنرانی غرایی درباره‌ی درک خرد ساده‌اش از ضرورت غرق شدن در شادی‌های کوچک و ساده‌ی دنیای فانی و پرخطر می‌پردازد و یا همانند **پا پا گنو**ی شوخ و شاد **نی سحرآمیز موتسارت** که از دنیا هیچ چیز به جز یک زن خوب و شراب نمی‌خواهد و در فیلم – اپرای جذاب و خوش آب و رنگ **برگمان** (۱۹۷۴) که ستایشی است از هنر مردمی، پرداختی بس زیبا و وجد انگیز یافته است.

در اغلب فیلم‌های **برگمان** زنان به این ذات طبیعی آدمی نزدیک‌ترند و از این‌رو حتی اگر سرگشته و بیمار و یا درگیر وضعیتی سخت و بحرانی باشند قوی‌تر از مردان‌اند که بر خلاف آنچه می‌نمایانند ضعیف و متکی به آنانند. به‌عنوان نمونه، به جز موارد ذکرشده، می‌توان به **کارین** در **همچون در یک آینه** (۱۹۶۲) اشاره کرد که به‌رغم بحران روحی و عصبی، پرشور تر و مسلط‌تر از پدر نویسنده‌اش **داوید**، همسر پزشکش **مارتین** و برادر جوانش **مینوس** (نامی نمادین همچون دیگر نام‌های اغلب شخصیت‌های برگمان) به نظر می‌رسد، چنانکه در طول فیلم گاه او را در حال توجهاتی مادرانه به **مارتین** می‌بینیم و حتی در پایان که **کارین** آماده‌ی رفتن به بیمارستان روانی می‌شود، پیش از آنکه **مارتین**، انگار با درماندگی کودکی در حال جدا شدن از مادرش، صورت اشک‌بارش را بر پشت او بساید، به او می‌گوید که لباس‌هایش را شسته اما اتو نکرده است؛ یا به **اوا** در **شرم** (۱۹۶۸) که همچون شوهرش **یان** هنرمندی ویلن نواز است، اما در رویارویی با جنگ هولناکی که به شهر آن‌ها نیز سرایت کرده و به خروج از شهر می‌کشاندشان، قوی‌تر و مسلط‌تر عمل می‌کند و حتی بر خلاف **یان** و به‌رغم رنجدیدگی طاقت فرسایش، با تکیه بر عواطف زنانه و مادرانه‌اش سقوط نمی‌کند و انسانیت‌اش را از کف نمی‌دهد؛ عواطفی که از میل او به مادر شدن – پیش از آغاز بحران – و از توجهی دلسوزانه‌اش نسبت به کلنل **یاکوبی** و سرباز جوان بی‌پناه که **یان** می کشدشان، پیداست و در پایان با رؤیای سرشار از امیدش به دگربار شکفتن زندگی که برای یان تعریف می‌کند، بیان می‌شود؛ یا حتی به **فانی** خردسال در **فانی و آلکساندر** که از جمله با مرگ پدر و جسد او با قدرت روحی و تسلط بیشتری، در مقایسه با **آلکساندر**، مواجه می‌شود. در **سارا باند** (۲۰۰۳) نیز هرچند **کارین** جوان از سلطه گری طاقت فرسای پدرش **هنریک** در رنج است، اما ضعف و آسیب‌پذیری روحی پدر در برابر او وقتی آشکارتر می‌شود که او تصمیم قطعی‌اش را به ترک او اعلام می‌کند. **برگمان** در یکی دیگر از نماهای درشت طولانی و مؤثرش از چهره‌ی آدمی، با نمایش چهره‌ی **هنریک** و قطره اشکی که به آرامی از چشمش به پایین فرو می‌چکد، کودک وارگی مرد میان‌سال به‌ظاهر خشن و سختی را آشکار می‌کند که گویا وابستگی نابالغانش به همسر را پس از مرگ ا و به دخترش منتقل کرده است.

اما آنچه موجب قدرت روحی زنان فیلم‌های **برگمان** است، موجب آسیب‌پذیری روحی آنان نیز هست. چرا که در یک فرایند پیچیده‌ی روان – جامعه‌شناختی که مورد کاوش‌های بی پروایانه و بی‌پرده‌ی **برگمان** در آثارش قرارگرفته است؛ مردان

همواره می‌کوشند نیازها و وابستگی‌هایشان به این نیروی زنانه و مادرانه را با ظاهری بی‌اعتنا، سرد، پر سکوت و سخت و خشن و نفوذناپذیر انکار کنند و با عطف تمامی توجه به فعالیت‌ها و دغدغه‌های علمی، هنری و فلسفی جبران کنند. انکار و جبرانی که ناخودآگاهانه منشأ نومیدی‌ها و بحران‌های روحی آن‌ها نیز هست. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، در **مصائب آنا** (۱۹۶۸) **اوا ورگروس** که گویا برای ارضای نیازهای زنانه‌اش به هر مردی پناه می‌آورد، برای **آندره آس** (نویسنده‌ی به بن‌بست رسیده‌ای دیگر) از احساس بی‌هویتی، بی‌هدفی و عدم‌کفایتش در برابر عدم توجهی شوهر آرشیتکت پرمشغله‌اش به احساسات و حتی وجود او و نیز از بارداری‌های ناکام مانده‌اش صحبت می‌کند و در پایان فیلم چنین به نظر می‌رسد که این، داستان زندگی **آنای** آزرده حال و مصیبت دیده نیز باشد که ناکامی‌اش در رابطه با شوهر محبوبش گویا به تصادف مرگباری منجر شده که نتیجه‌ی حمله‌ی عصبی او در حین رانندگی بوده است؛ شاید مشابه تصادفی که بنا به تقارن‌ها و توارد هایی تکرارکننده‌ی نقش‌ها، نزدیک است در اوجی از نومیدی‌اش از تداوم رابطه با **آندره آس** اتفاق بیفتد؛ چرا که **آندره آس** به او می‌گوید که نمی‌تواند عشقش به او را به‌تنهایی و رهایی خود ترجیح بدهد. همسر کنسول **اگرمان** در **چهره** که مراجعه‌ی شبانه‌ی ملتمسانه‌اش به **فوگلر** خاموش این یک را به خشمی بر علیه خود – گویا به دلیل تکرار ناخواسته‌ی این نقش – برمی‌انگیزاند و همسر **ایزاک** در **توت‌فرنگی‌های وحشی** که در کابوس **ایزاک** از مشاهده‌ی عشق‌بازی دردبار و انگار ناخواسته‌اش با مردی بیگانه، از برخوردهای سرد و پزشک مابانه ی **ایزاک** با بحران‌ها و ناکامی‌های روحی‌اش صحبت می‌کند، زنانی دیگر ازاین‌گونه‌اند.

در **ساعت گرگ‌ومیش** (۱۹۶۸) مواجهه‌ی **آلما** در آستانه‌ی بارداری با بحران روحی همسرش **یوهان** – که هنرمندی نقاش است – او را به درماندگی و نومیدی‌ای خرد کننده می‌کشاند؛ بحرانی درونی که آفرینشگری هنری **یوهان** را مختل کرده و به پریشانی و گسیختگی روان سوق می‌دهد. در **نور زمستانی** (۱۹۶۲) **یوناس** در فرجامی تلخ بر دغدغه‌ی بیمارگونه‌اش به امکان دست یافتن چینی‌ها به بمب اتمی (دغدغه‌ای مربوط به بحران جنگ سرد در زمان ساخته‌شدن اثر) همسر باردار و فرزندانش را و درواقع ایمان‌اش را به زندگی‌ای که در رحم همسرش در حال شکل‌گیری است و نیز مسئولیت‌های زندگی‌اش را وا می‌نهد و خود را به کام مرگ می‌افکند؛ و **توماس**، کشیش مایوس و بیماری که دچار تردیدهایی ویرانگرانه در ایمان‌اش به خداوند و معنای مراسمی که در کلیسا انجام می‌دهد، شده است، با سردی و سر سختی رنج دهنده‌ای عشق ایثار گرانه و بی‌شائبه‌ی **مارتا** را به‌رغم نیاز کودکانه‌اش به مراقبت‌های زنانه و مادرانه‌ی او انکار می‌کند. از سکوت خداوند گلایه می‌کند، اما خود در برابر عشقی که می‌تواند نشانه‌ای از سخن گفتن خداوند باشد سکوت می‌کند. در موعظه‌هایش از تقدس زخم‌های مسیح سخن می‌گوید، اما در ایمان به معنای رنج‌های مسیح به پرسش‌هایی آمیخته به تردید و یأس رسیده و غافل از زخم‌های پاسخ گوی دستان اگزما گرفته‌ی **مارتا** ست؛ که هرچند به‌ظاهر ایمان او را ندارد، در نمای نزدیک و با نور شمع‌ها آراسته‌ای که **برگمان** از او در حال دعا برای توفیق عشقش ارائه می‌دهد، به‌ویژه در مقایسه با نمای زمخت بعدی از چهره‌ی **توماس** و لامپ روشن از سقف آویخته‌ای بر فرازش، نورپردازی و ترکیب‌بندی‌ای قدسی نثارش شده است.

آسیب‌پذیری مردان در برابر زنان؛ نقد فیلم‌های همچون در یک آینه و شرم:

در **همچون در یک آینه** سکوت مزمن پدری که تا حد به پوچی رسیدنی آمیخته با احساس گناه، روابطی پویا با فرزندانش را فدای دغدغه‌اش به داستان‌نویسی کرده، در اعماق روح آزرده و بیمار **کارین** چون سکوت خداوند معنا یافته و او را به انتظار مصرانه‌ی دیدن **خداوند** کشانده است. اصراری که روح و جسمش را فرو می‌پاشد؛ هر چند پدر را در رویکردی نویافته، به شکستن سکوت و سخن گفتن با پسر جوان‌اش **مینوس** درباره‌ی امکان دیدن خداوند و شنیدن کلام او در عشق – حتی زمینی‌ترین عشق – برمی‌انگیزاند.

بحران هویت و سرکوب طبیعت زنانه؛ «پرسونا» و «سونات پاییزی»

در فیلم‌های **برگمان** همچنین با زنانی آشنا می‌شویم که بحران روحی‌شان و نیز بحرانی که در اطرافیان خود ایجاد می‌کنند، ناشی از دور شدن از طبیعت زنانه و مادرانه‌شان و سرکوبی و انکار آن است. به‌عنوان نمونه‌ای شاخص، در **پرسونا** (۱۹۶۶) زن بازیگری به نام **الیزابت** پس از سال‌ها ایفای نقش‌های مختلف، هویت اصلی خود را فراموش کرده و دچار سکوت و سکون شده است و با این حال در ارتباطی خاموش اما مؤثر و آزاردهنده با پرستارش **آلما**، به‌تدریج و بی‌رحمانه نقاب خواهرانه – مادرانه‌ی او را می‌درد و بحران هویت او را نیز آشکار می‌کند. مثال بارز دیگر در این مورد **سونات پاییزی** (۱۹۷۸) است. این فیلم با دیدار سرخوشانه‌ی **شارلوت**، زن میان‌سالی که پیانیست مشهوری است، با دخترش **اوا** پس از سال‌ها دوری آغاز می‌شود. **اوا** به همراه شوهرش **ویکتور** و خواهر بیمار و معلولش **هلنا** که سخت به او وابسته است در جزیره‌ای به نظر کوچک و دورافتاده زندگی می‌کند. در ابتدا مادر و دختر از دیدار دوباره با یکدیگر شادمان به نظر می‌رسند، اما به‌تدریج خاطرات تلخ و آزاردهنده‌ی گذشته به یاد آورده می‌شود و تنشی سخت و ویرانگرانه بین آن دو درمی‌گیرد که با بازی دشوار و منقلب کننده‌ی بازیگران دو نقش – **اینگرید برگمن** و **لیو اولمان** – به ما منتقل می‌شود. **اوا** مادر را متهم می‌کند که در تمام سال‌های کودکی از محبت و توجهی مادرانه‌ی او بی‌بهره بوده چرا که او همیشه تمرین‌های پیانو و سفرهای مکرر برای کنسرت‌هایش را به در آغوش گرفتن او و حتی مکالمه با او و نیز حضور در کانون خانواده ترجیح می‌داده است و وقتی هم که تصمیم می‌گرفته بیشتر در خانه حضور داشته باشد و نقش یک مادر خوب را ایفا کند، به مادری سخت گیر و بیش از حد مسئول مبدل شده و آزادی‌های طبیعی و شخصی او را به نحوی نفرت‌انگیز نقض می‌کرده است. همچنین او با شرح چگونگی آغاز بیماری **هلنا** مادر را در این مورد مقصر و مسئول می‌داند. **شارلوت** در دفاع از خود در ضمن معترف می‌شود که خود در کودکی هرگز از مهر مادری نصیب نبرده است و هنوز بیش از آنکه آن را فراگرفته باشد خود به آن محتاج است. از دیگر سو **ویکتور** به **شارلوت** می‌گوید که **اوا** در ابراز عشق و دوستی موانعی ذهنی دارد؛ **شارلوت** در «کابوس» هایش لمس نیازمندانه‌ی دست‌های دختری را بر صورتش حس می‌کند و وحشت‌زده از خواب می‌پرد و **اوا** هنوز درگیر خاطره‌ی پسر خردسال خود است که چند سال پیش در دریا غرق‌شده و درواقع بیش از آنکه معطوف به آینده و زندگی باشد معطوف به گذشته و مرگ است. سرانجام **شارلوت**، بی‌آنکه قادر به پر کردن شکاف عمیق بین خود و دخترانش شده باشد، آن‌ها را باری دیگر ترک می‌کند؛ در حالی که **هلنا** که به سختی قادر به تکلم است، فریادهایی از گلو بر می‌آورد که چیزی بگوید؛ فریادهایی مملو از رنج و درد و خشم و اعتراض، اما نامفهوم که شاید سرانجام به سکوت رخوتناکی منجر شود که در پایان واپسین فیلم **برگمان**، **سارا باند**، می‌بینیم. آنجا که **ماریان** خاطره‌ی نزدیک دیدار با دختر مسلول‌اش **مارتا** در آسایشگاه را برای ما – رو به دوربین – شرح می‌دهد: او رو به **مارتا**ی در خود خاموش شده– که زنی است شکسته اما انگار در کودکی خود باقی مانده – می‌نشیند؛ به آرامی عینک تیره‌ی او را از مقابل چشمان بی‌فروغ‌اش برمی‌دارد و مارتا به یکباره بر جای می‌جنبد؛ انگار سال‌هاست که کسی لمسش نکرده است؛ همراه با **سارا باند** ویلن‌سل **باخ**، دوربین – به شیوه‌ی **برگمان** – آرام و با تأمل به چهره‌ی آن دو نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود؛ **ماریان** – مادر – آغاز به نوازش صورت رنگ‌پریده‌ی **مارتا** – دخترش – می‌کند و برق اشک در چشمان‌اش موج می‌زند. به حال بازمی‌گردیم. **ماریان** رو به دوربین ادامه می‌دهد که فهمیدم و احساس کردم برای نخستین بار در زندگی‌ام است که دخترم را لمس می‌کنم؛ بچه‌ی خودم را! و می‌گرید و فیلم با واپسین فید اوت‌اش به همراه موسیقی ارگ **باخ** به پایان می‌رسد.

بارها گفته شده که **برگمان** ناقد جامعه‌ی مدرن و تحلیل‌گر بحران‌های معنوی آن است. بحرانی که خود را در دشواری باور داشتن، دشواری ایمان و امید داشتن به هر چیز، می‌نمایاند؛ به‌ویژه به حضور خداوند که بارها و بارها در مواجهه با رویدادهایی تلخ و دردناک به پرسش‌هایی آمیخته با تردید و رنج و اعتراض درباره‌ی سکوت او برانگیخته می‌شویم؛ اما چنانکه شرح داده شد این‌گونه به نظر می‌رسد که یکی از درون‌مایه‌های مکرر فیلم‌های **برگمان** نگرانی ژرف کاوانه و نیز حسرت‌آمیز او نسبت به تهی شدن جامعه‌ی مدرن از نیروهای اصیل، طبیعی و زندگی بخش زنانه و مادرانه است. نیرویی که تمامی ایمان و امید و

اعتماد ما به زندگی، آفرینش و آفرینشگر از آن سرچشمه می‌گیرد. از این‌رو **برگمان** – تا حدی همانند **نیچه** – ناقد مدرنیسمی است که در سیر پیش‌رونده‌ی خود ارتباط پویا و خودآگاهانه‌ی مردان را با این سرچشمه‌ی زندگی بخش طبیعت گسسته است ولاجرم آن را در سطح وابستگی‌ای نابالغانِ و ناهشیار فروگذاشته است و از دیگر سو زنان را از جمله به بهانه‌ی ضرورت حرکت به سوی برابری با مردان– که به بهای وا نهادن زنانگی دروغی بیش نیست — یا در واکنش به انکار هویتشان، از طبیعتشان گریزانده است؛ و این می‌تواند یکی از ریشه‌های اصلی بحرانی باشد که ایمان و امید داشتن و اعتماد و باور به نیروی زندگی را چنین دشوار کرده و دامنه‌ی آن تا حوزه‌های علم و هنر و اندیشه نیز گسترده شده و سترونشان کرده است.

دلایل استفاده برگمان از کلوزآپ (نمای نزدیک)؛ نگاهی زنانه به واقعیت

بدین گونه در آثار **برگمان**، تم‌ها یا درون‌مایه‌هایی چون نقد مدرنیته، بحران هویت، دشواری ایمان، سکوت خداوند، یا بن‌بست‌های آفرینشگری هنری و تکاپوی علمی، در تعامل با تم‌هایی چون فروپاشی کانون خانواده، دشواری‌های روابط بین زنان و مردان، مصائب و سرگشتگی‌های زنان، سکوت مردان، سکوت پدران، وابستگی‌ها و خصومت‌های متقابل والدین و فرزندان، سقط‌جنین‌های زنان یا ناکامی‌هایشان در بارداری و یا بی‌پناهی و تنهایی عمیق فرزندان، قرارگرفته و پیوندهای روان‌شناختی خود را با درون‌مایه‌ی اصلی ذکرشده آشکار می‌کنند. درون‌مایه‌ای که پایداری متهورانه‌ی **برگمان** به پرداختی بس جزئی نگرانه به رویدادها از جمله با استفاده‌ی مکرر از نماهایی نزدیک و بلند و بی‌پیرایه، بی‌واسطه و روانشناسانه از چهره‌هایی در حال تأثر و دگرگونی در برابر آنچه بر آنان می‌گذرد و یا ازآنچه بیان می‌کنند، با آن هم سویگی دارد؛ چرا که چنین نگاه جزئی نگرانه ای منطبق با نگاه زنانه به واقعیت‌ها و رویدادهای دنیاست.

به‌عنوان تأکیدی بر نتیجه‌ی بحث، به یاد می‌آوریم واپسین نمای **فانی و آلکساندر** را که در آن **آلکساندر** پس از رویارویی هملت وار با شبح تهدیدگر پدرخوانده‌ی کشیش اش، سر بر بالین نوازشگرانه ی مادربزرگ می‌نهد و به قصه‌اش گوش فرا می‌دهد و این‌گونه دگربار آرامش ازدست‌رفته‌ی انگار ناپایدارش را باز می‌یابد؛ به یاد می‌آوریم کابوس **الیزابت** در مقدمه و مؤخره‌ی **پرسونا** را از تلاش ناکام پسرکاش برای به خواب رفتن در اتاقی سرد و خالی و مخوف به مانند اتاق تشریح اجساد و سپس برای لمس تصویر چهره‌ی مادر در پس‌زمینه‌ی این اتاق که بزرگ و نزدیک اما محو و دست‌نیافتنی است؛ و نیز به یاد می‌آوریم نماهای پایانی **سارا باند** را که چنانکه شرح داده شد واپسین هشدار هنرمندانه‌ی آمیخته با نگرانی استادی بزرگ است از تنهایی و بی‌پناهی عمیق و دردبار فرزندان عصری رنجور و آسیب‌دیده از زوال و فقدان نیروی زندگی بخش زن، مادر و طبیعت؛ طبیعت مادرانه؛ مادرانگی طبیعت.

فرزندانی همچون آگنس که نیازش به مهر مادرانه‌ای که گویا فقدانش موجب بیماری و مرگ اوست، پس از مرگش نیز با اوست؛ مادرانی همچون آنا که اینک امّا، خدمتکار فرودست خانه‌ای است اشرافی و بی‌روح؛ در یکی دیگر از شاهکارهای استاد: **فریادها و نجواها** (۱۹۷۳).