

סוזאן סונטאג: "פרסונה"

לכאורה מתבקש הוא לקבל את יצירת-המופת של ברגמן כדבר המובן-מאליו. לפחות מאז 1960, משנפרצה הדרך אל צורות סיפוריות חדשות שדוגמותיהן המפורסמות ביותר (אם גם לא המעולות ביותר) היו אשתקד במאריינבאד ועוד, הוסיפו להתחנך על-ידי יצירות סתומות ומורכבות עוד יותר. דמיונו של רנה עתיד היה לעלות אחרי-כן על עצמו במזריאל, ובתוך כך יצאה לאור בשנים האחרונות שורה של סרטים קשים ומענגים יותר ויותר. אבל מזל-ברכה זה אינו פוטר שום איש המתעניין בסרטים מלהריע ליצירה מקורית ועטורת-נצחון כפרסונה. מדכאת היא העובדה שעד כה זכה הסרט רק לקורטוב מתשומת-הלב שהוא ראוי לה—כך הוא, על-כל-פנים בניו-יורק ובפאריז, ועל-כל-פנים כך הדבר בעת כתיבת הדברים האלה.

ודאי, במידה ידועה דלות תגובתם של המבקרים אפשר שהיא מעידה על החתימה הטבועה בפרסונה יותר מאשר על הסרט עצמו. חתימה זו מציינת כיום קאריירה אגדית של יצירה שאינה יודעת לאות; יצירה מקלחת למדי. תכופות יפה בלבד, ולעת הזאת (דומה היה) כמעט מוגזמת בהיקפה; כשרון עתיר-המצאות, חושני, ועם זאת מלודראמתי במידת-מה, המנוצל לכאורה לא בלי מידה של שביעות-רצון עצמית, ונוטה להפגנות מביכות של סרות-טעם אינטלקטואלית. שוחרר-הסרט התובעניים כמעט אי-אפשר היה להאשימם על שלא ציפו עוד לעולם לסרט גדול באמת מצד אותו פליגי של הצפון. אך לטוב-המזל מאלץ אותנו פרסונה להתנער מאותו ייאוש-מדעת ביחס ליוצרו של סרט זה.

פרט לכך אפשר ליחס את ההתעלמות מפרסונה לאיזו אסתניסיות רגשית: בדומה להרבה מסרטי האחרונים של ברגמן, יש בו מטען מטמא כמעט של נפתולי-ייסורים אישיים. כוונתי בייחוד להשתיקה—עד כאן, המושלם בכל הסרטים שנעשו לפני זה האחרון. ופרסונה מרבה לשאוב מן הנושאים והצוות הסכימתי שנתיסדו בהשתיקה. (הדמויות העיקריות בשני הסרטים הן שתי נשים הקשורות זו אל זו ביחסים לזהטים ומיסורים, אחת מהן אמו של ילד קטן מוזנת עדי-להחריד. שני הסרטים נאחזים בנושאי השערוריה של הארוס; הקטבים של אלימות ואזלת-יד, תבונה וחוסר-תבונה, לשון ושתיקה, מובן וסתום). אבל הסרט החדש מרחיק אל מעבר להשתיקה לפחות כמרחק שהפריד בין אותו סרט, בעצמתו ובדקותו הרגשית, לבין כלל יצירתו הקודמת.

ריחוק זה נותן לנו, לפי-שעה, את קנה-המידה ליצירה שהיא בלי ספק "קשה". פרסונה בהכרח יגרום לרוב רואי-הסרטים מבוכה, טירדה ומפח—לפחות ככל שגרם להם מאריינבאד בזמנו. כך, לפחות, אפשר היה להניח, אבל תגובת הבקורת, המגבנת שוויון-נפש על התעלמות יחסית, נרתעה מלקשור לסרט הנוה כל אסוציאציה מביכה ביותר. בנועם-מוג הסתפקו המבקרים בהערה שברגמן האחרון הוא מעורפל שלא-

לצורך. יש מוסיפים כי הפעם הגדיש את הסאה בהלך-רוח של יגון משמים ומתמיד. רומזים כי בסרט זה הפליג לתחומים לא-לו, כשהוא ממיר אמנות בהצטעצעות. אבל הקשיים והסיפוקים שממציא פרסונה כבירים הם הרבה יותר מכפי המתבקש מהסתיי-גינות שדופות מעין אלו.

מובן, ממילא משופעים אנו בסימנים לקשיים האלה. שאם לא כן, מניין כל אי-הדיוקים—פשוט סילופים—בתיאורים שמסרו המבקרים על מה שמתרחש בפועל-ממש במשך הסרט? בדומה ל**מאריינבאד**, דומה כי פרסונה מלא אפולולית. במראהו הכללי אין בו מאומה מן האבוקטיביות המופשטת של הארמון בסרטו של רֶנֶה; המרחב ואבזרי הריהוט של פרסונה הם אנטי-רומנטיים, צוננים, קליניים, ובורגניים-מודרניים. אף-על-פי-כן הרקע הזה רווי מסתורין לא-פחות. ניתנים דימויים ושיחות שאינם יכולים אלא להביא במבוכה את הצופה, שאינו מסוגל לברר לעצמו אם תמונות מסוימות מתרחשות בעבר, בהווה או בעתיד; ואם אי-אלה דימויים ואירועים שייכים ל"מציאות" או ל"דמיון".

גישה אחת שכיחה לסרט המעלה קשיים מן הסוג הזה, המופר עתה למדי, היא להצהיר כי הבחנות כאלו אינן ממין-הענין, וכי למעשה הסרט כולו עשוי מיקשה אחת. לא אירע אלא זה שעלילתו נקבעה ביקום שהוא רק (או אך-ורק) "נפשי". אבל נדמה לי שגישה זו רק דוחה את הקושי. בתוך המבנה של מה שמוצג, מוסיפים היסודות להתיתס זה אל זה בדרכים שאולי יכלו להניע את הצופה להסתפק בהנחה שכמה מאורעות הם "אמיתיים", ואילו האחרים חזיוניים (חלום, דמיון, סיוט, או רוח שלא-מן-העולם-הזה). למשל: קשרים סיבתיים המופיעים בחלק אחד של הסרט מושמים לקלס בחלק אחר; לאותו מאורע עצמו ניתנים כמה וכמה הסברים—משכנעים באותה מידה אך סותרים-בתכלית זה לזה. יחסים פנימיים אלה של סתירה אינם אלא מועברים, בשלמותם, כשאתה חוזר ומשבץ את הסרט כולו בזכרוןך.

למעשה, הרי אם נתאר את פרסונה כסרט סובייקטיבי לגמרי, סרט שכל-כולו מתרחש בתוך ראשו של מישהו, אין אנו מועילים בכך יותר ממה שהועלנו (מה-קל הוא לראות זאת עכשיו) להבהיר את **מאריינבאד**, סרט אשר זילולו בכרונולוגיה שיגרתית ובגבול ברור ומסומן בין דמיון למציאות ספק אם מתגרה היה בנו יותר מפרסונה.

*

ביחס לפרסונה יש להבהיר קודם-כל מה אי-אפשר לעשות בו. הנסיון הממולח ביותר להפיק מן הסרט אניקדוטה אחת מתקבלת-על-הדעת חייב לפסוח על אחדים מקטעי-המפתח, הדימויים והנהלים שלו או לסתור אותם. משום שלא תפסו את הכלל הבקרתית הזה, חטאו המבקרים כמעט כולם בתיאור שטחי, מרושש ובלתי-מדויק במידת-מה.

לפי תיאור זה, מספר פרסונה את סיפורן של שתי נשים. האחת היא שחקנית מצליחה, כפי הנראה באמצע שנות ה-30 שלה, בשם אליזבת פיזגלר (ליב אולמן). הסובלת עתה מהתמוטטות נפשית תמוהה אשר סימניה העיקריים הם אֵלם ורפיון קאטאטוני כמעט. השניה היא אחות-רחמניה צעירה ויפת-תואר בת עשרים-וחמש בשם אֵלמה (ביבי אנדרסון) שעליה ניטל לטפל באליזבת—בתחילה בבית-החולים לחולי-נפש,

אחרי־כן במעון־החוף שהשכירה להן הפסיכיאטרית שהיא הרופאה של אליזבת והממונה על אַלמה. המבקרים מאוחדים בדעתם כי במהלך הסרט מתרחש איזה תהליך מסתורי שבגללו כל אחת משתי הנשים הופכת להיות חברתה. זו שהיא להלכה החזקה יותר, אַלמה, נוטלת לה בהדרגה את הבעיות והמבוכות של החולה שלה, ואילו האשה החולה, שייאוש ו/או פסיכוזה הכריעוה, משיבה לה את כוח־הדיבור וחוזרת לחייה הקודמים. (הצופה אינו רואה בסיומה של החלפה זו: מה שהוא רואה בסופו של פרסונה דומה למין קיפאון מיוסר, אבל נמסר ברבים כי עד זמן קצר לפני הקרנתו ברבים הכיל הסרט תמונת־סיום אחת קצרה שבה נראתה אליזבת שוב על הבימה, לאחר שהחלימה לגמרי לכאורה. מכאן, להלכה, אמור היה הצופה להסיק כי עכשיו האחות אילמת ועומסת את נטל ייאושה של השחקנית).

בהתבסס על גירסה מלאכותית זו, חציָה "עלילה" וחציָה "משמעות", העלו המבקרים עוד מספר משמעויות. יש סוברים כי העיסקה בין אליזבת לַאֵלמה מדגימה איזה חוק בלתי־אישי הפועל לסירוגים בענייני אנוש; בסופו של דבר, אין אף אחת מהן נושאת בשום אחריות. אחרים מדברים על איזה קאניבאליזם מודע של אַלמה התמימה על־ידי השחקנית—ומתוך כך הם מפרשים את הסרט כמשל על תעצומת־המרץ הטורפניות של האמן, הבוזה תדיר את החיים בחיפושיו אחר "חומר". ועוד יש מבקרים הממהרים לעבור למישור כללי עוד יותר, ומפיקים מתוך פרסונה איבחון של ריסק האישיות בתי־מינו, הדגמה לכשלון בלתי־נמנע של הרצון הטוב והאמון, ודעות נכונות וצפויות־מראש על עניינים כגון חברת־השפע המנוכרת, טבע השגעון, הפסיכיאטריה ומיגבלותיה, מלחמת האמריקאים בווייטנאם, המורשה המערבית של אשמה מינית, וששת המיליונים. (אחרי־כן הם מוסיפים ונוזפים בברגמן, כמו שעשה מישל קורנו בלה נובל אֵפֶזרוואטר, על הדידאקטיקה ההמונית הזאת אשר ייחסו לו).

דעתי שלי היא שאם גם יהפכו את פרסונה ל"סיפור", הרי התיאור הזה המקובל של הסרט חוטא בפשטנות־יתר ובסלפנות. אמת, דומה כי אַלמה נעשית נוחה־לפגיעה יותר ויותר; במהלך הסרט היא מגיעה להתקפות של היסטריה, אכזריות, תלות ילדו־תית וכן (מסתבר) אשליה. אמת גם שאליזבת נעשית בהדרגה חזקה יותר, כלומר פעילה יותר, מגיבה יותר; אף כי אצלה השינוי הוא דק הרבה יותר, ועד הסוף ממש עדיין היא מסרבת לדבר. אך כל זה ספק אם הוא מגיע כדי "חליפים" של סגולות וזהויות. כן גם לא הוכח שאַלמה, עם כל שהיא מגיעה לכלל הזדהות עם השחקנית, תוך כאב וערגה, נוטלת עליה את הדילמות של אליזבת, ותהיינה אלו מה שתהיינה. (הן רחוקות מלהתבהר).

לגבי פרסונה, יש לעמוד בפני הפיתוי להמציא יותר "עלילה". הרי, למשל, התמונה הפותחת בנכחות הפתאומית של גבר בגיל־העמידה המרכיב משקפים כהות (גונאר ביורנסטראנד) ליד נווה־החוף. כל שאנו רואים הוא שהגבר מתקרב אל אַלמה, פונה אליה ומסיף לקרוא לה, תרף מחאותיה, בשם אליזבת; שהוא מנסה לחבק אותה; שמשך כל התמונה הזאת לעולם אין פניה הקפואים של אליזבת מרוחקים למעלה

משיעור של כמה טפחים; שלפתע נכנעת אלמה לחיבוקיו, באמרה "כן, אני אליזבת" (אליזבת עדיין מסתכלת בכוונה מרובה), ונכנסת אתו למיטה בתוך מבול של מלות-חיבוב. אחר רואים אנו את שתי הנשים ביחד (זמן קצר אחרי-כן?); הן לבדן, מתנהגות כאילו לא אירע דבר. קטע זה אפשר לפרשו כהדגמה להזדהות הגוברת של אלמה עם אליזבת, וכעדות להיקפו של התהליך בו היא לומדת (באמת? בדמיונה?) להיעשות אליזבת. בעוד שאליוזבת ויתרה מרצונה (?) על היותה שחקנית, על-ידי שנאלמה דום, הרי אלמה שוקדת, שלא מרצונה ובדי-כאב, להיעשות אותה אליזבת פוגלר, השחקנית, ששוב אינה קיימת. אף-על-פי-כן, בכל מה שאנו רואים אין דבר המצדיק את תיאור התמונה הזאת, כדרך שתיארוה רוב המבקרים, כמאורע "ממשי"—משהו הקורה בהמשך העלילה על אותו מישור כסילוקן התחילי של שתי הנשים למעון-החוף. אך עם זאת גם אין אנו יכולים להיות בטוחים בהחלט כי דבר זה, או משהו כיוצא בו, אינו מתרחש. אחרי הכל, אנו חוזים בהתרחשותו. (והרי זה מטבע הקולנוע שהוא מאציל על כל המאורעות, בלי שום סימנים לסתור, מידה שוות-ערך של ממשות: כל מה שמראים על הבד הוא "כאן", הווה).

★

הקושי הוא שברגמן נמנע ממתן האותות הברורים להבדלה בין דמיון ל"ממש" דוגמת אלה שמזמן לנו, למשל, בינאל בפהפית-היום. בינאל מצביע על המפתחות; רוצה הוא שיוכל הצופה לפענח את הסרט שלו. העובדה שהמפתחות שהגיה ברגמן אינם מספיקים מלמדת כי כוונתו היא שיישאר הסרט מוצפן בחלקו. הצופה יכול רק להת-קדם לקראת ודאות ביחס לעליה, אך לעולם אינו יכול להגיע אליה. ואולם, עד כמה שההבחנה בין דמיון למציאות יש בה כדי להועיל בהבנתו של פרסונה, הייתי טוענת כי הרבה יותר ממה שהסיקו המבקרים מן המתרחש במעון-החוף ומסביבו מתפרש בצורה המניחה ביותר את הדעת כדמיונה של אלמה. ראייה אחת ראשונה-במעלה היא קטע הבא זמן קצר לאחר שמגיעות שתי הנשים לשפת-הים. זהו הקטע שבו, לאחר שראינו (ז. א., לאחר שהראתה המצלמה) את אליזבת נכנסת לחדרה של אלמה ועומדת על-ידיה ומחליקה על שעה, רואים אנו את אלמה, חירת, דאוגה, כשהיא שואלת את אליזבת למחרת בבוקר, "האם באת אמש אל חדרי?" ואליזבת, חידתית קימעה, חרדה, מניעה בראשה לאות-לאו.

והנה, דומה כי אין יסוד להרהר אחרי תשובתה של אליזבת. אין ביד הצופה שום ראייה שתיכנה תכנית מרושעת לערער את אמונה של אלמה בשפיות-דעתה שלה, גם לא להטיל ספק בזכרונה או בשפיותה של אליזבת במובן המקובל. אבל אם כך הוא הדבר, אפשר לצאת מתוך הנחה ששתי נקודות חשובות נקבעו בשלב מוקדם בסרט. האחת היא שאלמה הווה—ומן-הסתם תוסיף להוות. השנייה היא שהזיות או חזיונות יוסיפו להופיע על הבד באותם מיקצבים, באותו סבר של מציאות אובייק-טיבית, כמשהו "ממשי". (ואולם כמה מפתחות להבנה, מורכבים מכדי לתארם כאן, ניתנים בתאורה של תמונות מסוימות). ומשעה שנקודות אלו מוסכמות, דומה כי מתקבל מאד על הדעת שלפחות בתמונה עם בעלה של אליזבת נראה את ציור-

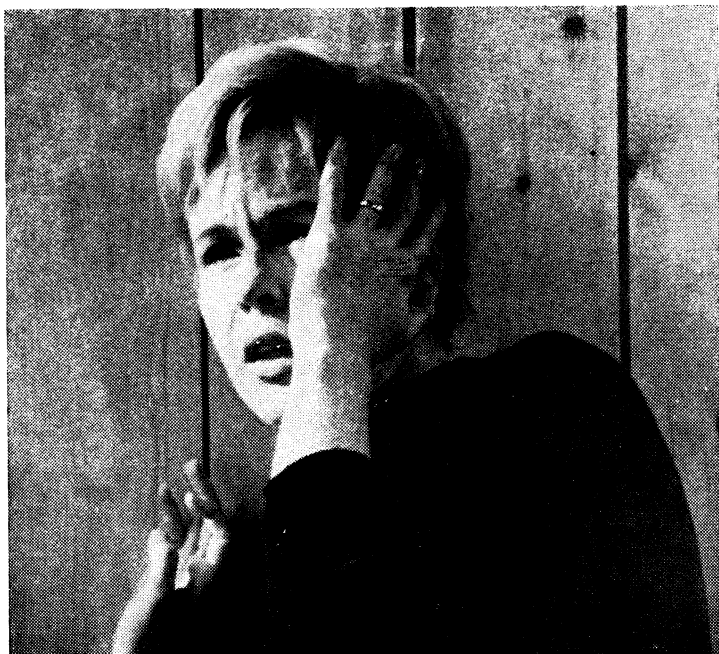
דמיונה של אלמה, והוא הדין בכמה וכמה תמונות שבהן יש בין שתי הנשים מגע פיזי מחושמל, כמתוך עלפון־חושים.

אך אפילו התקדמות כלשהי בהבדלה בין מה שאַלמה מדמה לעצמה לבין מה שיכול להתפרש כמאורע מציאותו יש בה משום הישג. ועד־מהרה הרי זה הופך להיות הישג מְטעה, אלא אם כן יובלע בתוך השאלה הרחבה יותר של צורת ההסבר בה הסרט משתמש. כמו שהערתני, בנוי פרסונה לפי צורה המתקוממת על מיצויה ב"סיפור־מעשה"—כגון הסיפור על היחסים (ויהיו דו־משמעיים ומופשטים ככל שיהיו) בין שתי נשים הקרויות אליזבת וַאלמה, חולה ואחות־רחמניה, כוכבת ובת־העם, אַלמה (גשמה) ופרסונה (מסיכה). הסיבה היא שמיצוי "סיפורי" פירושו, בסופו של דבר, צימצום הסרט של ברגמן לממד האחד של פסיכולוגיה. לא שנעדר מכאן הממד הפסיכולוגי. הוא ישנו. אבל לשם הבנה נכונה של פרסונה יש להרחיק אל מעבר לראייה הפסיכולוגית.

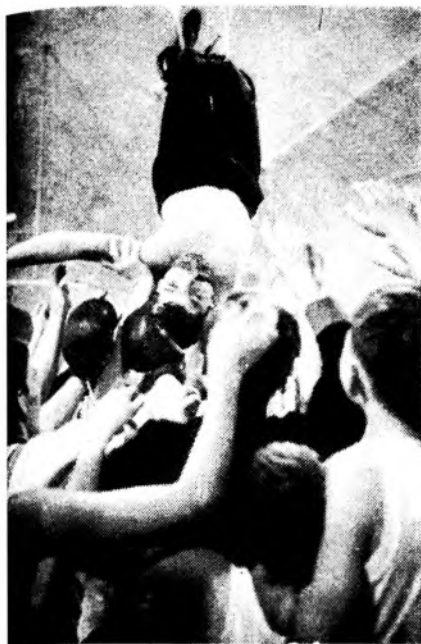
דבר זה ברור, כמדומה, מתוך העובדה שברגמן מניח לקהל לפרש את מצב האַלם של אליזבת בכמה וכמה דרכים—כשיברון נפשי בלתי־רציני, וכהכרעה מוסרית רצונית המוליכה להיטהרות־עצמית או איבוד־לדעת. אך בלי להיכנס לביורור הרקע של מצבה, הרי רצונו של ברגמן הוא לערב את הצופה הרבה יותר בעצם ממשותו מאשר בסיבותיו. בפרסונה האַלם הוא קודם־כל עובדה בעלת משקל נפשי ומוסרי מסוים, עובדה המְשרה איוו סיבתית משלה על איוה "זולת".

נוטה אני ליחס מעמד מיוחד לנאום שמשמיעה הפסיכיאטרית באזני אליזבת, לפני צאתה עם אַלמה לַמעון. הפסיכיאטרית אומרת לאליזבת השותקת. שפניה אבן, שמבינה היא את המקרה שלה. היא תפסה שאליזבת יוצה להיות כנה, לא לגלם תפקיד; למוג את הפנימי עם החיצוני. וכי מאחר שדחתה את ההתאבדות כפתרון, החליטה להיאָלם. היא יועצת לאליזבת שתאריך רות, שתמצה את החוויה עד־תום; ובמלוא העת, היא מתנבאה, תחזור השחקנית אל העולם... אך אפילו נניח שנאום זה מעלה השקפה "מיוחסת", תהיה זו טעות לשער כי זה המפתח לפרסונה; או אפילו לשער שהתיזה של הפסיכיאטרית יש בה משום הסבר מלא למצבה של אליזבת. (הרופאה אפשר שהיא טועה, או שלפחות היא מפשטת את הענין). על־ידי שהביא את הנאום בתחילת הסרט, ושוב אינו מתיחס במפורש ל"הסבר" הזה, אכן הביא ברגמן בחשבון את הפסיכולוגיה—ובתוך כך גם התנער ממנה. בלי לרמוז שאין ההסבר הפסיכולוגי חשוב בעיניו, ברור שהוא דוחק למקום פחות־ביחס כל התחשבות בתפקיד הנודע בעלילה למניעים של השחקנית.

במובן־מה מתיצב פרסונה מהלאה לפסיכולוגיה. כמו שבמונן דומה לזה הוא מתיצב מהלאה לאַרוטיקה. ודאי שמצויים כאן החמרים של נושא אַרוטי, כגון "ביקור" בעלה של אליזבת. על הכל ישנו הקשר בין שתי הנשים עצמן, אשר בקירבתו הקודחת, בניגופיו, בעצם להטו (שאלמה מודה בו בדיבור, במחווה ובדמיון) דומה כי בהכרח ירמו על זיקה מינית חזקה, אם גם מצופכת במידה רבה. אך למעשה, מה שיוכל להיות מיני בהרגשה מועבר במידה רבה למשהו שמעבר למיני, אפילו מעבר לאַרוטי.



שתי תמונות "קלאסיות" מתוך פרסונה לברגמו



למאמרו של זאב רבינוף (ע' 153). תמונות מן הסרט מורלס הצעיר, ע"פ הרומן של רוברט מוסיל, בבימויו של פולקר שלנדרוף

הפרשה המינית הטהורה היחידה היא התמונה שבה אַלמה, היושבת בקצה החדר מול אליזבת, מספרת את המעשה על הלילת-החוף. אַלמה מדברת כאחוזת-קסם, חוזרת לחיות את הזכרון, ובתוך כך מגלה היא לאליזבת את הסוד המחפיר הזה כאילו היה שיי-האהבה הגדול ביותר שלה. בדרך של דיבורים בלבד, בלי להזדקק כלל לתמונות (על-ידי flashback), נוצרת אווירה מינית חריפה. אבל מיניות זו אין לה ולא-כלום "ל-הווה" של הסרט, וליחסים בין שתי הנשים.

במובן זה מכניס פרסונה שינוי חשוב במבנה של השתיקה, מקום שם היתה אנרגיה מינית מובהקת משוקעת ביחסי האהבה-השנאה שבין האחיות. בפרסונה השיג ברגמן מצב מעניין יותר על-ידי שהתעלה בעדינות מעל למשמעויות המיניות האפשריות של הקשר בין שתי הנשים. זה הישג מופלא של שיווי-משקל מוסרי ופסיכולוגי. עם שהוא שומר על האופי הלא-מוגדר של המצב, אין ברגמן יכול ליצור את הרושם של התחמקות מן השאלה, ואין הוא חייב להגיש שום דבר שאינו מסתבר מבחינה פסיכולוגית.

✱

הודות לכך שהצדדים הפסיכולוגיים נשארים בסתימותם (עם שהם מתקבלים-על-הדעת בפנימיותם) יכול ברגמן לעשות הרבה דברים אחרים מחוץ למסירת "סיפור". תחת שיתעסק ב"סיפור" לכל פרטיו ודיקדוקיו, יש בידו משהו שבמובן אחד הוא גלמי יותר ובמובן אחר מופשט יותר: גוש של חומר, נושא. הפונקציה של ה"נושא" או ה"חומר" יכולה להיות אטימות, ריבוי-פניו, לא-פחות מן הצורה בה הוא ניתן להתגלם בעלילה מוגדרת. תוצאה אחת שאפשר לחזותה מראש ביצירה הנבנית לפי עקרונות אלה היא שהפעולה תיראה מקוטעת, נקבובית, זרועה רמוזים של היעדרות, של דברים שאינם יכולים להיאמר חד-משמעית.

נוהל זה אין פירושו שהרצאת-דברים מסוג זה מוותרת על "מובן". ובכל-זאת פירושו הוא שה"מובן" אינו קשור בהכרח לעלילה מוגדרת. תחת זאת מתכוונים לאפשרות של סיפור-מעשה מורחב הכולל מאורעות שאינם מוסברים (בשלמותם), אלא שבכל-זאת הם אפשריים. התנועה "קדימה" של סיפור-מעשה מעין זה אפשר למוד אותה על-ידי יחסים הדדיים בין חלקיה—כלומר תזוזות—יותר מאשר על-ידי הסיבתיות המציאותית הרגילה (הפסיכולוגית בעיקר). לעתים קרובות תיתכן עלילה שאפשר לקרוא לה רדומה. אף-על-פי-כן אין זה כדאי למבקרים שיחטטו ויוציאו את חוט הסיפור מְשָׁל כאילו הסתיר אותו המחבר—מחמת גולמנות סתם או טעות או קלות-ראש או חוסר יכולת מקצועית. בסיפורי-מעשה מעין אלה אין המדובר בעלילה שנשתבשה אלא בעלילה שבוטלה (לפחות בחלקה). כוונה זו, בין אם היא מודעת מצד האמן ובין אם רק מובלעת היא ביצירה, יש לקבלה כמו שהיא, ולהתייחס אליה בכבוד.

הרי, למשל, ענין האינפורמציה. טאקטיקה אחת המקובלת בסיפור-המעשה המסורתי היא לתת אינפורמציה "מלאה", עד שבמקרה האידיאלי סיומה של חווית הראייה או הקריאה חל בעת-ובעונה-אחת, עם הסיפוק המלא של רצונך "לדעת", להבין מה

אירע ומדוע. (זהו, כמובן, חיפוש־דעת מכוון עד מאד. עניינו של האמן הוא לשכנע את הקהל שלו כי מה שלא נודע להם בסוף אין הם יכולים לדעת, או שאינם צריכים להתעניין לדעתו). אבל אחד הקווים הבולטים בסיפורים חדשים הוא סיכול מכוון, מחושב של הרצון "לדעת". האם אירע איזה דבר אשתקד במאריינבאד? מה היה על הנערה באוונטור? לאן אַלמה הולכת כשהיא נכנסת לבדה לאוטובוס באחד הצילומים האחרונים של פרסונה?

משעה שתופסים כי הרצון "לדעת" אפשר שיסופל שיטתית (בחלקו), שוב אי־אפשר להחזיק בציפיות הישנות ביחס להמצאת העלילה. בתחילה אולי דומה יהיה שעדיין קיימת עלילה במובן הישן; רק שהיא מסופרת בזווית אלכסונית, בלתי־נוחה, המטש־טשת את שדה־הראייה. ואולם לבסוף נוכחים לראות שאין העלילה קיימת כלל במובן הישן; ולכן העיקר איננו "למתוח" את הקהל אלא לשתפו באורח בלתי־אמצעי יותר בעניינים אחרים, למשל בעצם התהליכים של "ידיעה" ו"ראייה". (חלוק גדול בתפיסה זו של סיפור־המעשה הוא פֿלֹזֶר. ואפשר לראות את השיטה במאדאם בּוּבאַרי, המתמיד להשתמש בתיאורו בפרטים שמחוץ־למרכז).

התוצאה של סיפור־המעשה החדש היא אפוא מגמה לדה־דראמטיזציה. למשל, ב־נפיעה לאיטליה או באוונטורה מספרים לנו דבר שהוא כביכול סיפור. אך זהו סיפור המתרקם בדרך של השמטות ופסיהות. תחושה של משמעות אבודה או געדרת, שאפילו האמן עצמו אין לו כל גישה אליה, אינה זזה כביכול מקהל־הצופים. ההודאה באַגנוסטיזם מצד האמן אפשר אולי לראות בה חוסר־רצינות או בוז לקהל. אבל כאשר האמן מצהיר שאין הוא "יודע" יותר ממה שידוע הקהל, הרי למעשה הוא אומר שכל המשמעות מקגנת ביצירה עצמה. אין כל יזרת, אין מאומה "מאחור". יצירות מעין אלו דומה שהן חסרות מובן או משמעות רק במידה שעמדות בקרתיות מושרשות קבעו ככלל לאמנויות המספרות שהמשמעות טמונה אֶרֶוֹק ביותרת זו של "התיחסות" מחוץ ליצירה—אל "העולם הממשי" או אל כוונתו של האמן. אבל זוהי פסיקה שרירותית, לכל המוטב. משמעותו של סיפור־מעשה איננה סתם שינוי־גירסה של הערכים שקהל אידיאלי מקשר אותם במחשבתו לשווי־הערך או למקורות ה"מציאותיים" של יסודות העלילה, או לעמדות שאותן מטיל האמן לעומתו. ויש עוד סוגים של סיפור־מעשה מחוץ לאלה המיוסדים על "סיפור".

למשל, אפשר להתיחס לחומר כאל מקור תימאטי — שממנו ייגרו מבנים סיפוריים שונים, אולי חופפים, כווריאציות. משעה שמקבלים אפשרות זו ביודעים, ברור הוא שההרשאות הפורמליות של בנין מעין זה נבדלות בהכרח מאלו של "סיפור" (או אפילו של מערכת סיפורים מקבילים). מסתבר שההבדל יעשה את הרושם הגדול ביותר בתחום הטיפול בזמן.

"סיפור" משתף את הקהל במתרחש, בהתפתחות. התנועה היא קווית עד מאד, יהיו אשר יהיו הפיתולים והססיות. אתה נע מאַלֶּבֶּ רק כדי לשאת עיניך אל ג. ואילו ג (אם מכלפלים את הענין באורח משביע־רצון) מפנה את ההתעניינות בכיוון של ד. כל חוליה בשרשרת מבטלת את עצמה כביכול—שהרי מילאה את תפקידה.

אבל ההתפתחות של סיפור-מעשה על-דרך נושא וריאציה היא קווית הרבה פחות. אי-אפשר לבטל לגמרי את התנועה הקווית, הואיל וחוויתו של הקהל נשאת תנועה בתוך הזמן. אבל התנועה הזאת קדימה אפשר לסייגה בחריף על-ידי עקרון אחורני מתחרה, שיוכל ללבוש, למשל, צורת רימוזים אחוריים ומצטלבים תדיר. יצירה מעין זו תקרא לחויה-חזרת, לראייה כפולה-ומכופלת. במקרה האידיאלי היא תדרוש מן הצופה שיוכל להעמיד עצמו בעת-ובעונה אחת בכמה וכמה נקודות בסיפור-המעשה. הזמן יכול להופיע בצורת הווה מתמיד, או קושיה שבה לא ייתכן לקבוע בדיוק את ההבחנה בין עבר, הווה ועתיד (מאריינבאד ובת-האלמוות של רוב-גרייה הם דוגמות טהורות למדי לנוהל הזה האחרון). בפרסונה נזקק ברגמן לגישה מעורבת. הטיפול בקטעים במרכז הסרט נראה כרונולוגי ומציאותי, בעוד ההבחנות בין מוקדם ומאוחר מיטשטשות בחריפות, וכמעט אינן ניתנות לפענוח בתחילת הסרט ובסיומו.

אבל חרף השימוש הזה המתון יותר בנוהל של עירוב-פרשיות בזמן, התיאור הטוב ביותר לבנין של פרסונה יימצא לנו במושגי הצורה: וריאציות על נושא. הנושא הוא זה של כפילות; והווריאציות הן אלו הנובעות מן האפשרויות העיקריות שלו—הכפלה, שינוי-סדר, חילופים הדדיים, חזרה. שוב, תהיה זו אי-הבנה חמורה לדרוש לדעת בדיוק מה קורה בפרסונה; כי רק באורח מטעה ומשני המסופר הוא בגדר "סיפור" בכלל. נכון הוא לדבר על הסרט במושגי גורלותיהם של שני טיפוסים הקרויים אליזבת ואלמה והעוסקים בדו-קרב נואש של זהויות. אך לא-פחות מכך נכון הוא, או רלבנטי, לראות בפרסונה מה שאפשר לקרוא לו באורח מטעה אליגוריה: סיפורו של דו-הקרב בין שני חלקים אגדיים של "אישיות" אחת, האישיות המושחתת המשחקת (אליזבת) והנפש התמימה (אלמה) הטובעת ושוקעת במגעיה עם השחיתות.

ברגמן אינו בא סתם לספר "סיפור" על המבחן הנפשי של שתי נשים: מבחן זה משמש לו רכיב בנושא שלו. ונושא זה, שהגדרתו בשם כפילות, הוא רעיון פורמלי לא-פחות מאשר פסיכולוגי.

בשתי דרכים אנו יודעים זאת. ראשית, מתוך העובדה שכבר הודגשה שברגמן מנע מאתנו אינפורמציה על ה"סיפור" של שתי הנשים עד כדי כך שאי-אפשר להגדיר בבירור את הקווים העיקריים, כל-שפן את כל הקווים, של המתרחש ביניהן. שנית, מתוך העובדה שהכניס מספר מחשבות על טבעו של תיאור (המעמד של הדמות, של המלה, של הפעולה, של המדיום הקולנועי גופו). פרסונה איננו סתם תיאור של משא-ומתן בין שתי הנפשות, אלמה ואליזבת, אלא מדיטאציה על הסרט שהוא "עליהן".

*

המכשיר המפורש ביותר למסירתה של מדיטאציה זו הוא הקטע הפותח והמסיים, בו מנסה ברגמן ליצור את הסרט כמושא: מושא מוגבל, מושא עשוי, מושא שביר ומתפסד, ולפיכך קיים במרחב כמו גם בזמן.

פתיחתו של פרסונה בחשיכה. אחרי־כן שתי נקודות של אור מתבהרות ומוסיפות בהדרגה, עד שאנו רואים שהן שני חוטי הפחם של מנורת־הקשת; לאחר מכן מבויק־עובר חלק מפותרות־הפתיחה. אחרי־כן באה שורה של תמונות חטופות, אחדות מהן אין לזהות כמעט—רדיפה מתוך סרט סלפסטיק אילם; אבר־מין מזוקף; מסמר הנתקע בפטיש לתוך כף־יד; צילום מאחרי־הקלעים של שחקנית כבדת־איפור המדקלמת אל הזרקורים והחושך שמעבר (כעבור זמן קצר אנו רואים שוב את התמונה הזאת ויודעים כי זאת אליזבת המשחקת בתפקידה האחרון, זה של אַלקטרה); קרבנו של נזיר בודיסטי בווייטנאם; גוויות ממוינות בערבוביה בחדר־מתים. כל התמונות האלו עוברות במהירות גדולה, רובן חטופות מפדי לראותן; אך מעט־מעט הן מואטות, כאילו הסכימו להסתגל לזמן בו יכול הצופה לתפוס אותן לנוחותו. אחר באה מערכת סופית של תמונות, המוקרנות במהירות רגילה. אנו רואים נער רוה, חולה־למראה, כבן אחת־עשרה, השוכב תחת סדין על מיטה מתקפלת של בית־חולים על רקע כותל של חדר חשוף; בתחילה מוכרח הצופה לקשר את התמונה לפגרים שעתה־זה ראה אותם. אך הנער זע, מתנער בבעיטת־רגל מגושמת מן הסדין, מרכיב זוג משקפיים עגולות, גדולות, מוציא ספר ומתחיל לקרוא. אחר רואים אנו שנכחו יש בהרת שאין לפענחה, עמומה מאד, אלא שעוד־מעט תהיה לתמונה. זה פרצוף של אשה יפה. כמו בחלום־דימדומים שולח הנער יד לאטו ומתחיל ללטף את הפנים. (השטח בו הוא נוגע מרמז על בד של קולנוע, אך גם על תמונת־דיוקן ועל ראי).

מי הוא הנער? לכאורה קל לרוב בני־האדם לומר שזה בנה של אליזבת, כי אחר־כן מתברר לנו שאכן יש לה בן, וכן משום שהפנים על הבד הם פניה של השחקנית. אך האמנם כך הוא? אף כי התמונה רחוקה מהיות ברורה (נראה בעליל כי דבר זה מכווון), בטוחה אני כמעט שברגמן מחליף כאן את פניה של אליזבת באלו של אַלמה וחוזר חלילה. ואם כך הדבר, האם משנת הוא במשהו ביחס לזהותו של הנער? או אולי זהותו היא דבר שאין אנו אמורים לדעת אותה?

על־כל־פנים, ה"בן" העוזב (אם אמנם זה הוא) שוב אינו נראה לעולם עד לסיומו של הסרט, ואז שוב, בחטוף יותר, בא מוגטאז' משלים של תמונות מרוסקות, שבסופו שוב הילד שולח יד גוששת, לוטפת, אל התצלום המעומעם והענקי של פני האשה. ואז גוזר ברגמן וחוזר אל התצלום של גורת־הקשת המלופנת; החוטים מתעמעמים; האור דועך לאטו. הסרט גווע כביכול לנגד עינינו. הוא מת כדרך שמת עצם או דבר, בהצהירו על עצמו כי "כְּלָה" ולפיכך אין, בעצם, לרצייתו של העושה כל שליטה עליו.

★

כל תיאור הפוסח על הצורה בה פותח פרסונה ומסיים, או פוטר אותה כדבר טפל, אינו עוסק בסרט שעשה ברגמן. אותה "מסגרת"־כביכול של פרסונה, לא די שהיא רחוקה מהיות חיצונית (או יומרנית), כפי שגרסו הרבה מבקרים, אלא אדרבה: נראה לי שהיא ההצהרה המפורשת ביותר על מוטיב של התבוננות־עצמית אסתטית העובר כחוט־השני בכל הסרט כולו. יסוד זה של התבוננות־עצמית בבניינו של פרסונה

בשום-פנים אינו עיסוק שרירותי, משהו ששופח אל הפעולה ה"דראמטית". מכל-מקום, במישור הפיזורמלי הוא קובע את נושא הפפילות או ההכפלה המצוי במישור הפסיכולוגי במגע-ובמשא בין אלמה לאליזבת. ה"כפילויות" הפיזורמליות הן ההרחבה המופלגת ביותר של הנושא הממציא לסרט את החומר שלו.

אולי הפרשה העושה את הרושם החזק ביותר, שבה התהודות הפיזורמליות והפסיכו-לוגיות של הנושא הכפול מגולמות בצרה הפוטה ביותר, היא המונולוג בו מתארת אלמה את יחסה של אליזבת אל בנה. מונולוג זה נשנה פעמיים בשלמותו, בפעם הראשונה נראים פניה של אליזבת כשהיא מקשיבה, בפעם השנייה פניה של אלמה כשהיא מדברת. הקטע מסתיים בצורה מרעישה, מפחידה, עם הופעת הפנים הכפולים או המורכבים, חצץ של אליזבת וחצץ של אלמה.

כאן משתעשע ברגמן, במירב העצמה, בטבע הפאראדוקסלי של הסרט—כלומר, שתמיד הוא נותן את האשליה של גישת "מציץ" אל מציאות בלתי-מזויפת, ראייה נייטרלית של הדברים כמו-שהם. אבל הדבר שעושי-סרטים בימינו מבקשים להראות לעתים קרובות יותר ויותר הוא תהליך הראייה עצמה—כשהם נותנים לצופה טעמים או הוכחות לכמה וכמה דרכים שונות לראיית אותו דבר עצמו, דרכים שהוא יכול לאחוז בהן בבת-אחת או בזו אחר זו.

השימוש שעושה כאן ברגמן ברעיון זה נראה לי רבי-רושם במקוריותו, אבל הפוונה הרחבה יותר ודאי שהיא נהירה ומופרת. עלינו להודות כי הצורות שבהן הפך ברגמן את הסרט שלו לסרט המתבונן-בעצמו, המסתכל-בעצמו, הבלוע-את-עצמו בסופו של דבר, אינן גחמה פרטית אלא דוגמה של מגמה מבוססת היטב. כי דווקא המרץ לסוג זה של התעסקות "פיזורמליסטית" בטבע ובפאראדוקסים של המדיום עצמו הוא שמצא לו פורקן כאשר נדחקו המבנים הפורמליים של "עלילה" ו"נפשות" נוסה המאה ה-19. הדבר המקובל בדרך-כלל כתודעה-העצמית האסתטיטית יותר מדי באמנות של זמננו, המביאה לידי מין אוטו-קאנביבליון, אפשר לראות בו—בפחות שלילה—שיחורר תעצומות-כוח חדשות של מחשבה ורגישות.

לגבי זוהי ההבטחה שמאחרי התיוה המופרת הנוהגת לתלות את ההבדל בין הקולנוע המסורתי לבין החדש-כביכול בשינוי אשר חל במעמדה של המצלמה—"הנכחות המורגשת של המצלמה", כמו שאמר פאזוליני. אבל ברגמן מרחיק לכת מעבר לבוחן של פאזוליני, והוא מחדיר לתוך תודעתו של הצופה את המציאות המורגשת של הסרט כמושא. זאת הוא עושה לא רק בפתיחה ובסיום של פרסונה אלא גם באמצע, כאשר התמונה—זה תצלום פניה הנבעתים של אלמה—מסתדקת כמו ראי, ואחרי-כן היא נשרפת. כאשר מתחילה מיד התמונה הבאה (שוב, כאילו לא אירע דבר) יש לצופה לא רק יותרת-תמונה בלתי-מיחה כמעט ממצוקתה של אלמה אלא תוספת תחושה של זעזוע, תפיסה פורמלית-מאגית של הסרט—משל כאילו כרע הסרט תחת נטל תיאורו של סבל חריף שכזה ואחרי-כן שוחזר כביכול באורח מאגי.

עשייתו של ברגמן, בפתיחה ובסיום של פרסונה ובהפסק המאויים הזה באמצע, היא מורכבת יותר מן האסטרטגיה הפרכטיאנית של ניפור הקהל על-ידי מתן תזכורת

מתמידות שהדבר העובר לנגד עיניו הוא תיאטרון (ז. א., אחיות-עיניים ולא מציאות). בעצם, הרי זו הצהרה על המורכבות של מה שאפשר לראות ושל הצורה אשר בה הידיעה העמוקה, הלא-גרתעת של דבר כלשהו היא הרסנית, בסופו של דבר. לדעת (לתפוס) משהו אינטנסיבית פירושו הוא, לבסוף לאפל את הנודע, ללכותו, להיאלץ לעבור אל דברים אחרים.

עקרון זה של אינטנסיביות הוא שטמון בלב רגישותו של ברגמן, והוא שקובע את הדרכים הספציפיות בהן הוא משתמש בצורות הסיפוריות החדשות. כל הדומה לחיות של גודאר, לתמימות האינטלקטואלית של זיל וזים, לליריות של לפני המהפכה של ברטולוצ'י והיציאה של סקז'לימבסקי, רחוק הוא מתחומו של ברגמן. המאפיין את יצירתו הוא האטיות, ההילוך המדוד והמחושב; משהו בדומה לכבודו של פלופר, ומן הרגישות הזאת באה הסגולה המיסרת בתדירתה של פרפונה (ושל השתיקה לפניו), סגולה שרק באופן שטחי מאד אפשר להגדירה כפסימיות.

הדבר שהוא האפל ביותר מבחינה רגשית בסרט של ברגמן קשור במיוחד לנושא-משנה של נושא הכפילות, שהוא עיקר: הניגוד בין הסתר או הצנע לבין הבלט. המלה הלאטינית פרפונה פירושה המסווה שנושא שחקן. להיות איש, אפוא, פירושו להיות בעל מסווה; ובפרפונה שתי הנשים עוטות מסוות. המסווה של אליזבת הוא האלם שלה. המסווה של אלמה הוא בריאותה, האופטימיות שלה, החיים הנורמליים שלה (היא מאורסת; היא אוהבת את עבודתה ומצליחה בה). אבל בהמשך הסרט שני המסוות מסתדקים.

דרך אחת לבטא זאת היא לומר כי התעמרותה של השחקנית לעצמה מועברת אל אלמה. אבל זה פשוט מדי. האלימות ותחושת האימה ואזלת-היד הן ביתר כנות חוויות-המשקע של תודעה המועמדת במבחן. אין זאת אומרת, כמו שרמזתי, שברגמן פסימי ביחס למצבו של האדם—כאילו היו הדברים אמורים בדעות מסוימות. הענין הוא בזה שסגולת הרגישות שלו יש לה נושא אחד אמיתי בלבד: המצולות שבהן התודעה טובעת. אם קיומה של האישיות מצריך את השמירה על שלמותם של מסוות, והאמת על אדם היא תמיד הסתדקותו של המסווה, אוראו האמת על החיים בכללותם היא ניתוח כל החזית החיצונית שמאחריה מקננת אכזריות מוחלטת.

כאן, סבורה אני, יש לקבוע את מקום הרימוזים הפוליטיים-כביכול בפרפונה. אין אני מוצאת שהתיחסותיו של ברגמן לוויטנאם ולששת המיליונים הן אקטואליות באמת-ובתמים, כדרך התיחסויות דומות-לכאורה בסרטים של גודאר. להבדיל מגודאר, אין ברגמן עושה-סרטים בעל אוריינטציה היסטורית. קטע הטלביזיה על בודיסט המעלה את עצמו לקרבן, והתצלום המפורסם של הנער הקטן מגיטו ורשה, הם בשביל ברגמן, על הכל, תמונות של אלימות שלמה, של אכזריות ניצחת. בתורת תמונות של דברים שאי-אפשר להקיפם או לעכלם בדמיון באים הדברים האלה בפרפונה ומשמשים חומר למחשבה לאליזבת—לא דווקא בחינת הזדמנויות להירתוֹר רים מדיניים ומוסריים נכונים. ההיסטוריה או הפוליטיקה נכנסות לפרפונה רק בצורה של אלימות טהורה. ברגמן עושה שימוש "אסתטי" באלימות—הרחק מן

התעמולה השמאלית-הליברלית המצויה. הנושא שלו, אם תרצו, הוא אלימותה של הרוח...

★

הסרט של ברגמן מסעיר עד למעמקים, ולרגעים הוא מפיל אימה. הוא מספר על הזוועה שבהתפוררות האישיות (בנקודה אחת אַלמה צועקת אל אליזבת, "אינני אַת!"). וכהשלמה לכך הוא מתאר את הזוועה של גניבת אישיות (ואין אנו יודעים כלל בבירור אם מרצון הוא או שלא מרצון), דבר המוגדר על-דרך המיתוס כערפ-דיות: בנקודה אחת אַלמה מוצצת את דמה של אליזבת. אבל כדאי לציין שנושא זה אין להתחסס אליו בהכרח כאל סיפור-זוועה. תנו דעתכם על המערך הרגשי השונה עד מאד בו מוצג חומר זה ברומן המאוחר של הנרי ג'יימס, המעין המקודש. החילופים הערפדיים בין הנפשות בספר של ג'יימס, גם אם אין להכחיש את ההילה הדוחה העוטרתן, מתוארים כרצוניים בחלקם, ובאיו צורה סתומה—צודקים. אבל ברגמן מדיר עצמו בחומרה מתחום הצדק (בו נפשות מקבלות מה ש"מגיע" להן). אין מספקים לצופה (מאיו נקודת-ראות חיצונית מהימנה) שום מושג בדבר עמידתן המוסרית האמיתית של שתי הנשים; הסתבכותן היא דבר נתון, לא תוצאה של איזה מצב קודם שאנו מורשים להבינו. מצב-הרוח הוא של ייאוש: כל מה שמראים לנו הוא מערכת של כפיות או משיכות, שבה הן צוללות וטובעות, תוך כדי החלפת "כוח" ו"חולשה".

אך אולי הניגוד העיקרי בין ברגמן לג'יימס בנושא הזה נובע מעמדותיהם השונות ביחס בלשון. כל עוד השיח נמשך ברומן של ג'יימס, המירקם של האישיות נשאר בעינו. המשכיות הלשון, השיח, היא בבחינת גשר על התהום של איבוד האישיות, טביעתה של האישיות בייאוש המוחלט. אבל בפרסונה הרי דווקא הלשון—המשכיותה היא שעומדת בסימן-שאלה.

בעצם, אפשר היה לצפות לכך. הקולנוע הוא ביתם הטבעי של אלה שאינם נותנים אמון בלשון, סימן טבעי לכובד החשדנות השוכנת ברגישות של דורנו כלפי "המלה". כמו שראו בטיהור הלשון את המשימה המיוחדת של השירה המודרניסטית ושל פרוזאיקנים כסטיין וּבְקֵט וּרֹבֶּרְט גְרִייה, כך הפך חלק גדול מן הקולנוע החדש זירה לאלה המבקשים להמחיש את חוסר-השחר ודו-המשמעויות של הלשון.

ביצירתו של ברגמן כבר הופיע הנושא בהשתיקה, בלשון סתומת-הפשר שאליה יורדת האחות-המתרגמת, לפי שאין ביכלתה לבוא בשיג-ושיח עם הסבל הזקן הדואג לה כשהיא שוכבת חולה, אולי גוססת, במלון הריק בעיר-המצב הדמיונית. אבל ברגמן לא חרג בנושא מעבר לתחום הבאנאלי-למדי של "כשלון הקומוניקציה" של הנשמה המבודדת והפואבת, וה"שתיקה" שהיא-היא החידלון והמוות. בפרסונה המושג של נטל הלשון וכשלונה מפותח בצורה מורכבת הרבה יותר.

פרסונה לובש צורה של מונולוג ממש. מחוץ לאַלמה יש רק עוד שתי נפשות מדברות, הפסיכיאטרית ובעלה של אליזבת: הופעותיהן חטופות מאד. משך רובו של הסרט אנו נמצאים במחיצתן של שתי הנשים, השרויות בבידוד על החוף—ורק אחת מהן,

אלמה, מדברת, מדברת בביישנות אך בלי הרף. אף כי המילול (נרפאליזציה) של העולם בו היא עוסקת יש בו תמיד משהו שלא-מין-העולם-הזה, הרי בתחילה הוא מעשה נדיב לגמרי, המכוון לטובתה של החולה שפרשה מן הדיבור כאילו היה מין פעילות מטמאה. אבל המצב מתחיל להשתנות במהירות. שתיקתה של השחקנית נעשית התגרות, פיתוי, מדוח. כי הדבר שאותו מראה לנו ברגמן הוא מצב המזכיר את המערכון המפורסם של סטרינדברג החזק יותר, דו-קרב בין שני אנשים, שאחד מהם שותק שתיקה תוקפנית. וכמו במחזה של סטרינדברג, מתברר כי המדברת, זו השופכת את רוחה, חלשה יותר מן המהרישה. (סגולתה של אותה שתיקה משתנה כל הזמן, הוסיפה עצמה בלי הרף: האשה האילמת משתנה כל הזמן). עם שמופיעות מחוות ממשיים—כגון חיבתה הבוטחת של אלמה—הרי שתיקתה הנחרצת של אליזבת שמה אותם לאל.

גם הדיבור עצמו מסגיר את אלמה. הלשון מוצגת ככלי של מרמה ואכזריות (מישדרר-החדשות הרועש; המכתב האכזרי של אליזבת אל הפסיכיאטרית שאלמה קוראתו); ככלי של קריעת מסווה (התיאור החושפני הצורב של סודות אמהותה של אליזבת מפי אלמה); ככלי של התגלות-עצמית (סיפור-הווידוי של אלמה על ההילולה בחוף), וכאמנות והתחפשות (השורות של אלקטרה שאותן משמיעה אליזבת על הבימה כאשר היא משתתקת פתאום; התסכית ששומעת אלמה בחדרה בבית-החולים, המעלה חיוך על שפתיה של השחקנית). הדבר שאותו מדגים פרסונה הוא היעדר לשון מתאימה, לשון שתהיה מלאה באמת-ובתמים. לא נותרה אלא לשון של פרצות, ההולמת הרצאת-דברים המתמשכת לאורך שורה של פרצות או חורים ב"הסבר". בהיעדר-המובן האלה או בפרצות האלו שבדיבור משוקע, בפרסונה, כוח גדול יותר מאשר במלים, בעוד האישיות השמה אמונה במלים מידרדרת ממידה יחסית של שלווה ובטחון-עצמי אל ענות היסטורית.

אכן, כאן הדוגמה האדירה ביותר של מוטיב החילופים. השחקנית יוצרת חלל ריק על-ידי שתיקתה. האחות, בדיבורה, נופלת לתוכו—כשהיא מידלדלת. אלמה, שהסחר-חרת הנבקעת לפניה על-ידי היעדר הלשון מחליאתה, מתחננת בשלב אחד לפני אליזבת שפשוט תחזור על משפטים של שטות שהיא מטיחה לעומתה. אך משך כל הזמן על החוף, למרות כל סוגי הטאקט, החונף והשידולים המיוסרים, אליזבת מסרבת (עקשנית? זדונית? חסרת-ישע?) לדבר. רק פעם אחת היא נכשלת. וזאת כאשר אלמה, בחמת-זעם, מאיימת עליה בסיר של מים רותחים. אליזבת המבוהלת גרתעת אל הקיר בצווחה: "לא, אל תכאיבי לי!" ולפי-שעה אלמה עטורת-נצחון. אך מיד חוזרת אליזבת לשתיקתה. רק עוד פעם אחת מדברת השחקנית, בשלב מאוחר בסרט—כאן הזמן הוא דו-משמעי—כאשר, בחדר החשוף של בית-החולים (שוב?), רואים אנו את אלמה רכונה על מיטתה, מתחננת לפניה שתגיד רק מלה אחת. בשוויון-נפש אליזבת נענית לה. המלה היא "מאומה". בסופו של פרסונה המסווה והאישיות, הדיבור והשתיקה, השחקן וה"נשמה" נשארים מפוצלים—ומראים לנו איך הם שזורים יחד—ולו אם גם כטפילים, לו גם כערפדים.