

ირაკლი ფალავა
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ინგმარ ბერგმანი – პირობითობის რთული მოდელი

ფილმის დრამატურგიული გადანყვეტის, მისი ძირეული კონცეფციის მნიშვნელობა ხშირად განიხილება კრიტიკულ შეფასებებში სხვადასხვა მიმართულებით. თუმცა, ნებისმიერ ისტორიულ ეტაპზე, მსოფლიო კინოს პროცესში, დრამატურგიული ხედვა ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხად და შესწავლის ობიექტად რჩება.

კრიზისული პერიოდები თუ სოციალური პრობლემები, პოლიტიკური თემატიკა, სამყაროს არამატერიალური და მატერიალური რეალიები, ეგზისტენციალური გავლენა ხელოვნებაზე თუ ზნეობრივ ფასეულობათა ცვლილებები – ყოველივე ეს, დრამატურგიის სანყისში იკიდებს ფეხს, როდესაც კინოს ახალი ხედვა იკვეთება რომელიმე რეჟისორის შემოქმედებაში.

ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიის მეტაფიზიკა უჩვეულოდ რთულ და, ამავე დროს, თანმიმდევრულ გააზრებასთან ასოცირდება. მთავარი მოტივები ამ თანმიმდევრობაში, დრამისთვის თითქოს თხრობის გამოცალკევებულ საფეხურებს ქმნის, ყოველი მათგანის დრამატურგიულად თვითმყოფადი სივრცით და ავტორისთვის დამახასიათებელი დეტალური თანმიმდევრობით.

ინგმარ ბერგმანი ერთი შეხედვით მარტივი, პირობითი აღქმის ოსტატია და დრამატურგიის სიზუსტით გამორჩეული მისი ხედვაც, სწორედ ამ გაწონასწორებულ და თანმიმდევრულ ლოგიკას მოიცავს. თუმცა, როდესაც ფილმების დრამატურგიული საფუძველი ლიტერატურულიდან სარეჟისორო ინტერპრეტაციამდე, რაიმე საგრძნობ ცვლილებას გა-

ნიცდის, ეს მაინც არ არღვევს ერთიანი დრამატურგიის ხაზს ბერგმანის ფილმებში.

„ნებისმიერ ფსიქოდრამაში, სადაც ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიული სიზუსტით აგებული სივრცე იგრძნობა, მის მიერ შექმნილ ნებისმიერ დრამატურგიულ მოდელში მყოფი მისი გმირები და მათი სამყარო, თუნდაც ფარული, მაგრამ მაინც თვითრეფლექსიის განუყოფელი ნაწილია და ეს თავისებურება ძალზე მკვეთრად იჩენს თავს რეჟისორის დრამატურგიული ინტერპრეტაციების მაგალითზე, მის ფილმებში“ (Steene, 2005: 133). მხატვრული სახეების ხასიათის, მათთვის შესაბამისი იდეების და ინტერპრეტაციების მახასიათებლები ბერგმანის შემოქმედებაში, ყოველთვის თავისუფალია მხატვრული გავლენებისაგან.

რეჟისორის დრამატურგიულ ინტერპრეტაციებში ყოველთვის ერთდროულად მიმდინარეობს მოქმედ გმირთა თვისებების გადატანა და გადანაწილება სხვადასხვა ყოფაში, სივრცეში, რაც ბევრ რამეს ცვლის მაყურებლის აღქმაში – უპირველეს ყოვლისა, მის, მეტწილად, ტრადიციულ ნარმოდგენებს ურთიერთდამოკიდებულებების, მოქმედების მოტივაციის და ხანდახან დროის ბუნებრივი შეგრძნების თაობაზეც კი. მისი დრამატურგიული ინტერესი კი მოვლენების და რელიგიური თემის ასკეტურ ხედვაში ვითარდება, სადაც მთავარი ჩარჩო პირობითობაა. ბერგმანის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი დროც კი პირობითია და მისი ფილმების ეს თავისებურება, უკვე რამდენიმე ათწლეულია ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას ზოგადი, სოციალური და მენტალური დოგმების მიმართ.

ოჯახის და რელიგიის ურთიერთდამოკიდებულების თემატური ინტერპრეტაცია, ან თუნდაც რომელიმე თავისთავად განვითარებული მოქმედების ხასიათი ამ ავტორის დრამატურგიულ სივრცეში ყველა სხვა ავტორისგან და დრამატურგიული მოდელისაგან განსხვავებულია, თუმცა ბერგმანის პირობითობა მუდამ აშკარად გამოხატულ ფსიქოდრამა-

ტულ მოდელზეა აგებული და მის მიერ შეთხზულ მოვლენათა ჩვეულ სურათში, ყოველთვის უჩვეულოს დანახვისკენაა მიმართული. საბოლოოდ, რეჟისორის ამ განსხვავებულ ინტერესებში რელიგიური და ოჯახური ფასეულობების თემა დიალექტიკური შემეცნების საშუალებას გვაძლევს, რაც ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რამდენად მიუღებელია ბერგმანის დრამატურგიისთვის სიუჟეტის განვითარების უპირობო სტანდარტები, ურღვევი წესები, ფსიქონალიზის ნიშნის გარეშე შექმნილი ხასიათები და მათი (ამ ხასიათების) ფონური, ხანდახან სრულიად უმიზნო არსებობა სიუჟეტში.

დრამატურგიის მახასიათებლები, რომელიც ბერგმანმა შექმნა 40-იანი წლებიდან დღემდე, სიუჟეტის და ხასიათის განვითარების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მინისტრიმს მისდევს – მის სივრცეში ყველაფერს და ყველას ფსიქონალიზი აერთიანებს, რომელიც რეჟისორის ხედვის შემადგენელია და მისი სცენარებიდან, მათი ლიტერატურული ჩანაფიქრიდან მომდინარეობს.

რელიგიური ჭეშმარიტებისა და ადამიანურ დამოკიდებულებათა საწყისი, მათი განვითარება – ეს გზა ბერგმანის შემოქმედებაში ხან უჩვეულოდ მოკლეა (როგორც „მეშვიდე ტვიფარში“), ხან ხანგრძლივი (როგორც საგაში „ფანი და ალექსანდერი“, 1982), დროდადრო კი სიცოცხლის ერთიანი ნყობიდან ფრაგმენტულად ამოვარდნილიც კი („სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“, 1973). მაგრამ ყოველ მათგანში მოიძებნება ეგზისტენციალური თემის შეცვლილი, ბერგმანის მიერ ინტერპრეტირებული მოტივი. ეს ყოველივე, თითქოს იმეორებს შპენგლერის რევერსის თეორიის კანონებს, მხოლოდ უკვე მხატვრულ სისტემაში (Spengler, 2020: 53).

ეგზისტენციალური საწყისი, რომელიც XX საუკუნის სახელოვნებო ტენდენციების განუყოფელ ნაწილად ითვლებოდა, ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიაში გმირთა შინაგანი კონფლიქტის სრულიად ახალ, ყოველთვის თანამედროვე სა-

ხეს და მოტივს ქმნის. ზოგიერთი შვედური მითის თანახმად (ასევე ძველბერძნული პროზის თანამედროვედ აღქმულ რომანულ სტილში), ყოველთვის ჩნდება ადამიანის მიერ საკუთარი არსებობის შეცნობის სრულიად უჩვეულო ფორმები: კათარზისის მოულოდნელი განცდა, ან არსებული ხასიათის მკვეთრი, რადიკალური გარდატეხა, იმდენად მკვეთრი, რომ ხანდახან იკარგება მისი თავდაპირველი ფორმაც კი. ისევე, როგორც ბერძნულ დრამატურგიას, სკანდინავიურ მითსაც ახასიათებს მსგავსი გარდატეხები, რაც პირდაპირ ასოციაციებს იწვევს ბერგმანის დრამატურგიასთან. ეს საინტერესო თავისებურება მისი შემოქმედების ჩვეული შინაარსობრივი წყობის ერთ-ერთი წამყვანი, შეიძლება ითქვას, გამოკვეთილი მახასიათებელია.

ის, თუ როგორ ვითარდება მოცემული ხასიათი ფილმში, ბერგმანის მოსაზრებათა თანახმად (Steen, 2005: 136), როგორც ჩანს, არა უსისტემოდ ჩამოყალიბებული, არამედ მონესრიგებული, საფეხურებად დაყოფილი პროცესია, თავისი ბუნებრივი შედეგით – საბოლოოდ ფორმირებული პერსონაჟების მხატვრული სახეებით.

ეს წინაპირობა იკითხება (თუმცა არა პირდაპირი და არა ღია ტექსტით) მის სცენარებშიც, ლიტერატურულ პასაჟებშიც – იქ, სადაც ეს ხასიათები ცვლილებას განიცდის ნებისმიერი მცირედი სიუჟეტური გარდატეხის ეტაპზეც კი.

დღესაც, თანამედროვე კინოში ძალზე მნიშვნელოვანია ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიის გავლენა კინორეჟისორთა სხვადასხვა თაობის ნოვატორულ ძიებებზე და სწორედ ამიტომ თანამედროვე კინოში სამყაროს ფსიქოდრამის ჩარჩოში აღქმა, ხანდახან სწორედ ბერგმანის კინოსამყაროს დრამატურგიული მახასიათებლების თანახმად ხდება. მისი თითქმის ყველა ფილმი ავტორისეული დამოკიდებულების გამომხატველი ერთიანი მხატვრული აზრია, მოვლენების დრამატული განვითარებითა და პერსონაჟების ხასიათების კვლევის სურვილით.

სკანდინავიური საგის ტრადიციებში, თუნდაც მის მკვეთრად იმპროვიზირებულ ვერსიებში (მაგალითად, სელმა ლაგერლიოფის „საგა იოსტა ბერლინგზე“), თანმიმდევრობა და სიუჟეტური სიმარტივე, მხოლოდ ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს ამბის იოლად წარმართვის წინაპირობად. ეს თავისებურება მეორდება ბერგმანის კინოდრამატურგიაშიც. მარტივი ფორმით მიერ შექმნილი მითის ნაშთები, მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანს მარტივად აღსაქმელი, ან სკანდინავიური ხალხური ჩანახატების მსგავს ხატებად განფენილი ფილმში „მეშვიდე ტვიფარი“ (1957). თითქოს გრაფიკული ესკიზებიდან გადმოსული სიკვდილის ხორციელი ხატება, ჯვაროსნული ლაშქრობიდან დაბრუნებულ მარად ცოდვილ რაინდს, სიცოცხლის უფლებაზე ეპაექრება ჭადრაკში და მითის ლოგიკის თანახმად, სახლისკენ მიმავალ, ალეგორიულ მგზავრობაში მიჰყვება მას, გზად შექენილ, მეტაფორებად გააზრებულ სახე-პერსონაჟებთან ერთად.

თხრობა დამაჯერებლობის უტყუარი ტონის მატარებელია საგებსა და მითებში, ამით სკანდინავიური ლიტერატურაც, ბერძნული პროზაც, ხალხური თქმულებაც და სხვადასხვა კულტურის ეპოსიც გარკვეულწილად ჰგავს ერთმანეთს. ამ მახასიათებლების დიდ ნაწილია წარმოდგენილი ბერგმანის კინოდრამატურგიაშიც, მაგალითად, „ჩურჩულებსა და ყვირილებში“ (1972) ისევე, როგორც ფილმში „მგლის საათი“ (1968). კონფლიქტის დამაჯერებლობის განცდა, სრულიად განყენებულ მისტიკურ ხილვებსა და რეალურ ყოფით სურათს შორის იმდენად დიდია, რომ თავისი მშვიდი, განონასწორებული თხრობის რიტმით, „მეშვიდე ტვიფარს“ უახლოვდება.

„ნებისმიერი დრამატულად ღრმად გააზრებული მხატვრული სახე, რომელსაც ბერგმანის წარმოსახვა ქმნის, არა ერთ, არამედ საგასთან მიახლოებულ მრავალ თვისებას მოიცავს. ასეთ თვისებებს განეკუთვნება ჭეშმარიტების ამაო ძიების სურვილი, ადამიანური ვნებისა და მისი ოცნების ყვე-

ლაზე საკრალური ნაწილის მოტივი, რაც ლიტერატურული პერსონაჟის, ახალგაზრდა იოსტა ბერლინგის და რაინდის, ანტონიუს ბლოკის ძირითადი გამაერთიანებელი ხდება“ (Steene, 2005: 143).

ინგმარ ბერგმანის ძიებამ კინოდრამატურგიაში, ამ ფილმის თანახმად, მითის ნიშნები და პირდაპირი ასოციაციები გააცოცხლა – მთავარი გმირი იმ იერარქიული საფეხურისა და რწმენის სამართლიანობისადმი კითხვების ის ბოლო წარმომადგენელია, რომელიც ერთდროულად შეიძლება წარმოდგენდეს განსხეულებულ სინდისს და ეჭვით შეპყრობილი მოაზროვნეს.

„მეშვიდე ტვიფარში“ არ ვუახლოვდებით სამყაროს ისეთს, როგორც მოგვიანებით, ბერგმანმა თავისი ფსიქოდრამის ჩაკეტილ და მრავალმნიშვნელოვან სივრცედ გამოიყენა, მის მიერ შექმნილ სცენარებსა და ფილმებში.

ანტონიუს ბლოკი, ბერძნული ტრაგედიის პერსონაჟის მსგავსად, თითქოს ანტიგონესა და ოიდიპოსის სიმართლის ნაზავით შექმნილი ახალგაზრდა რაინდი, წარსულისა და მომავლის ერთიანობის მეტაფორაა. ბერგმანმა უპირატესობის ხაზგასმის გარეშე შექმნა ეს დრამატურგიულად ტევადი სახე – ხალხური და კლასიკური პროზის გამოცდილებიდან. მან, შეიძლება ითქვას, ყველაზე რთული მახასიათებლები გამოიყენა – გმირი, რომლის სიმართლაც მისთვის (თავად გმირისთვის) და მისი შემქმნელი ავტორსთვისაც კი, არ არის ბოლომდე ნათელი.

ანტონიუს ბლოკი თანამედროვე სამყაროს ნიჰილისტადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ და ამასთანავე, რომანტიზმის პერიოდის მეოცნებე ჭაბუკადაც, რომელსაც აუცილებელი და გარდაუვალი განხიზვლა ელის იდეალების, რწმენის სიმართლისადმი მავალ გზაზე, ოღონდ ეს რწმენის ჭეშმარიტების უარყოფას არ ნიშნავს. ეს თვისება ბუნებრივი ეჭვია – ეჭვი საშუალებების, ისტორიული მისიის და სამართლიანობის მიმართ, რომელიც, თავის მხრივ, ორმაგად ასუსტებს

ადამიანის ნდობას სამყაროსადმი. სწორედ ამაშია ბერგმანი-სეული დრამატურგიის მთავარი მახასიათებელი: მის მიერ შექმნილ ნებისმიერ სახეში ერთიანდება განცდა, ვნება, ეჭვი, რომელიც ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში შეიძლება მოვიძიოთ. ეს რთული სტრუქტურაა და მისი არსებობა თანამედროვე კინოს დრამატურგიის ზოგიერთი სხვა მახასიათებლის განმსაზღვრელიც ხდება.

ანტონიუს ბლოკი (რაინდი, მსახიობი: მაქს ფონ სიუდოვი), რომელმაც უკვე გაიარა ჯვაროსნული ომის, ანუ წინაპართა ცოდვის ეგზისტენციალური ზეგავლენის მთელი საშინელება, ჭეშმარიტებასთან ახლოს მყოფი ყველა მოძღვრების ერთდროულად შეცნობას ცდილობს, თუმცა ამ გზას ინტუიციით მისდევს და არა ცოდნის თანმიმდევრული შეძენის წესის თანახმად. ანტონიუს ბლოკის და მის გარშემო სრულიად შეცვლილი სამყაროს ურთიერთობა კაცობრიობის დაკარგული ილუზიების, სიმშვიდის, ჰარმონიის დაკარგული გზის ძიებას უფრო ჰგავს, ვიდრე მოგზაურობას სიცარიელეში. ესეც ძველბერძნული ტრაგედიის მსგავსი სიუჟეტური მოტივია, სადაც, ფაქტობრივად, არსად აღარ იკითხება მხოლოდ მარტოობის ან მხოლოდ იმედგაცრუების თემა.

„...ბერგმანთან „შემოქმედებითი კრიზისი“ თითქმის ყოველთვის თან ახლავს გადაფასების პროცესს და მარტოობას, რომელსაც, როგორც წესი, ჩვეულებრივ ადამიანზე უფრო მგრძობიარე, უფრო დაკვირვებული და უფრო ნევროტული, – ხელოვანი, მხატვარი განიცდის ხოლმე... თუმცა მარტოობა და სასონარკვეთა ყოველთვის ბადებს სიყვარულის, სიტბოს, რწმენის ნოსტალგიას... „ღმერთი ჩუმადაა“, „ღმერთი პასუხს არ გვცემს“ – ეს ყველაფერი ინგმარ ბერგმანის შემოქმედების მხოლოდ ერთი, ზედაპირული პლასტიკა... სინამდვილეში, ღმერთთან და ჭეშმარიტებასთან ეს კონფლიქტი გამოწვეულია არა ათეიზმით (როგორც წერდნენ საბჭოთა იდეოლოგები ბერგმანის იმ სამი ფილმის საფუძველზე, რომლებიც თავის დროზე უჩვენეს ჩვენში), არა-

მედ ძიების სურვილით, ანუ ისევ და ისევ შემოქმედებით“ (გვახარია, 2009).

მარტოობა და სასონარკვეთა ერთიმეორედან გამომდინარეობს და ხშირად ის განცდაა, რომლის არაზომიერ გადმოცემასაც ძალუძს მარტივად გაანადგუროს დრამატურული მთლიანობის შეგრძნება. კინოში ამის საშიში წინაპირობა ყოველთვის არსებობს და სწორედ ამიტომ გვევლინება ბერგმანის კინოდრამატურგიაში მოქმედი, უჩვეულოდ ქმედითი ფსიქოანალიზი მრავალმხრივი, გმირების არაერთმნიშვნელოვანი ხასიათის საფუძვლად.

ფსიქოლოგი ბერგმანში არა ყოვლისმცოდნე ადამიანი ან უნიკალური ანალიტიკოსი, არამედ სრულიად უმწეო მოაზროვნეა, რომელსაც აქვს უნარი დაინახოს, გაიაზროს, მიიღოს, ან უარჰყოს კონფლიქტის არსი. თუმცა მისი დრამატურგიის თანახმად, ის საბოლოოდ დაუცველი ადამიანების დრამის მცოდნე ხდება. ეს მოტივი ბერგმანის ერთ დიდ ფსიქოდრამაში, რომელშიც მისი ყველა ფილმი შეგვიძლია გავაერთიანოთ, მუდმივ მოძრაობაში მყოფი, ღიად მოსაუბრე თემაა, რომელიც ბოლოს ფილმში „სარაბანდა“ (2003), იჩენს თავს და მისი დაუნდობელი, რთულად წარმოსადგენი სისასტიკიდან, სიმართლიდან ტრაგიკულ განცდამდე აღწევს.

გმირების მონოლოგიც და მათი დაუსრულებელი დიალოგიც ინგმარ ბერგმანის ფსიქოდრამაში, ერთი შეხედვით, ყოველთვის დომინანტია, თუმცა სინამდვილეში, ფილმის ორგანულ მხატვრულ ქსოვილს ის იმდენად ბუნებრივად ერწყმის, რომ მისი ცალკე აღქმა, უბრალოდ წარმოუდგენელია.

ნებისმიერი სიტყვა, რომელიც საკუთარი თავისკენ მიმართული სიმართლის ამოსაცნობად გამიზნული ფრაზაა, მძაფრად ჟღერს ბერგმანის ფსიქოდრამაში – ამ სიტყვებს მაყურებელი უსმენს, გმირებს ხედავს და ნამყვან განწყობას იოლად აღიქვამს მათი ინტონაციის თანახმად.

მონოლოგად ქცეული დიალოგი ფსიქოლოგის მეტაფორა ხდება ფილმში „პერსონა“ – ერთი პერსონაჟი მუდმივად

საუბრობს, მეორე კი დუმს. ხოლო დუმილი ერთ-ერთი, ყველაზე სასტიკი გზაა ურთიერთობების განადგურებისაკენ. როდესაც გამირები შემთხვევის ადგილს ტოვებენ, კედელთან გიგანტური ქანდაკების თავი აირეკლება – ეს უზარმაზარი, ემოციას მოკლებული გამომეტყველება, მარტოობის ალეგორიაა (Bergman, 1988: 87).

დრამატურგიული განვითარების ჯვარჯიხი თითქოს ერთი ფილმიდან და სხვა ეპოქიდან, მეორეში გადაინაცვლებს ისე, რომ მხოლოდ სივრცე იცვლება. ამით ბერგმანის დრამატურგია ადამიანური ვნების დიდ დიაპაზონს მოიცავს, „მგლის საათიდან“ – „სარაბანდამდე“.

„სარაბანდას“ ძირითადი მუსიკალური თემის ტრანსფორმაციამ თხრობის რიტმის არეული და ამავე დროს, ლიტერატურული ასოციაციებით სავსე განცდა შექმნა, რასაც, პირობითად, კათარზისის თემის მთავარი ფრაგმენტები შეიძლება ეწოდოს. ეს მოტივი მოქმედ გამირთა ხასიათში დაიბადა, იოლად შეიცვალა, განვითარდა, როგორც ჰენრიკ იბსენის თეატრალურ პიესებში, დაკარგა მარტივი ჟღერადობა, გართულდა და დრამატული ხასიათებით, ტრაგიკული ადამიანებით დაბრუნდა ეკრანზე, ასაკოვანი პერსონაჟების ღრმად დაბუდებულ და უკვე ღიად გაცხადებულ განცდებში. მუსიკალურად მდიდარი სარაბანდა და ჩელოს სოლო იოლად გარდაიქმნება ირონიით შეფარულ, ინსტრუმენტალურ სოლო-მონოლოგად, სადაც განუხორციელებელი სურვილების და დაკარგული ოცნებების მიმართ განცდა ჟღერს, ჩანს და იგრძნობა.

ბერგმანის კინოდრამატურგიის მახასიათებელია ისიც, რომ მისი გამირები აცნობიერებენ არყოფნის მთელ იდუმალებას და საკუთარ მიწიერ სიმარტოვეს. ამ მოტივების ინტერპრეტაცია მნიშვნელოვანია თითქმის ყველა დროისა და ეპოქის დრამატურგიაში – სცენაზე თუ კინოში, თუმცა თავად ინტერპრეტაციის გზები ყოველთვის განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. ბერგმანის დრამატურგიული იდეისთვის

უცხოა მოსაზრება, თითქოს არსებობს მარადიული თემები, რომელთა „მოძველება“ სავსებით შესაძლებელია. ეს ქვეტექსტი ნაცნობია მისი ნებისმიერი ფილმისთვის. „სარაბანდას“ ყველა მოტივი, რა თქმა უნდა, ცალ-ცალკეც ჟღერს და ყოველი მათგანი ორიგინალურია, თუმცა ამავე დროს, ნაცნობი, ლიტერატურული და დრამატურგიული პარალელები გააჩნია, თავისი სიმბოლური, მიზანმიმართული ხასიათიდან გამომდინარე.

ერლანდ იუზეფსონის ხანშიშესული გმირი შემოდგომის პეიზაჟის მხოლოდ ერთი გადავლებას თუ ასწრებს – მისი სიცოცხლე, მისი თითქმის აუტანელი, აგრესიული და სიმართლით სავსე თვითკრიტიკა, მისი დაუნდობლობა ირგვლივ მყოფთა მიმართ, უჩვეულო, მაგრამ ადამიანური ბუნების ნაწილია. ინგმარ ბერგმანი, თითქოს, უარს ამბობს დაბერების პროცესის რომანტიზირებულ გააზრებაზე, თუმცა თანახმაა ამ მოტივის ჰუმანური საწყისი დაინახოს მაშინაც კი, როდესაც ამის საფუძველი სიუჟეტურად თითქოს არც კი არსებობს.

ამ პროცესში იჩენს თავს ყველაზე საინტერესო მოტივები – „მგლის საათი“, „მარწყვის მდელი“ (1958), „ქალწულის წყარო“ (1960), „პერსონა“ (1966) და „ფანი და ალექსანდერი“ (1982) – ამ ფილმების პერსონაჟები, ისევე როგორც „სარაბანდას“ გმირები (Bergman, 1988: 76), მოკლებულნი არიან სიცოცხლისეულ ილუზიას მარადიული სიკეთის შესახებ. თითქოს, ანტონიუს ბლოკის მოგზაურობიდან დაწყებული, მთელი ეს დაუსრულებლად გრძელი გზა, პირადი დრამა, სხვადასხვა ტრაგედიით შეზავებული გაუგებრობების ნუსხაა, სხვადასხვა „სახლში“, რომელიც საბოლოოდ „სარაბანდას“ პატარა სკანდინავიურ ლანდშაფტამდე, სიბერის ტყვეობამდე, დაბერებული სხეულის სიშიშვლემდე მიდის და ბერგმანი, როგორც დრამატურგიულად უნაკლო ლოგიკის ოსტატი, ამას არა ცალ-ცალკე, არამედ ერთიანად აცნობიერებს. მიუხედავად იმისა, რომ რეალისტური შეფასებები სრულიად ბუ-

ნებრივი მოვლენაა ბერგმანის ფილმების დრამატურგიის-თვის, ის მაინც, როგორც იმპროვიზატორი, ინტუიციას ეყრდნობა და ძალზე ხშირად, მისი დრამატურგიის ნყოფაში მოულოდნელობებიც ჩნდება.

მთავარი მოტივების სახეცვლა სწორედ ასეთი პირობითი მიდგომის თანახმად ვითარდება მის ფილმებში, ხოლო ფასეულობებზე საუბრის სურვილი, როგორც წესი, დრამატურგიულ იდეაშივე იბადება. ასეთია ასაკოვანი ცოლ-ქმრის ზიზღნარევი სიყვარულიც ფილმში „სარაბანდა“ და მომავლისადმი განწყობაც – კათარზისი მათთვის საკუთარ თავთან მორიგებასაც ნიშნავს.

„...ინგმარ ბერგმანის შემოქმედებამ უამრავ ხელოვანზე მოახდინა გავლენა. პირველად მისი ფილმი „მარწყვის მდელო“ ჩვენში 1965 წელს ნახეს. არაერთმა საბჭოთა (მათ შორის ქართველმა) რეჟისორმა აღიარა, რომ ამ სურათმა წარმოდგენა შეუცვალა კინოზე – აღმოჩნდა, რომ კინოს ენით შესაძლებელია გამოიხატოს არა მარტო ადამიანის ქცევა, არამედ მისი ფიქრები, გრძნობები... თანაც, ადამიანის სულის „მოძრაობა“ შესაძლებელია წარმოჩინდეს კამერულ, მცირებიუჯეტო ფილმებში, სულ რამდენიმე მსახიობით... სწორედ მსახიობები, განსაკუთრებით ქალი მსახიობები, ქმნიან ინგმარ ბერგმანის სამყაროს. რეჟისორი არ ერიდება მათი ძალიან ახლო ხედების ჩვენებას, რათა მაყურებელმა უკეთ იგრძნოს პერსონაჟის სასონარკვეთილება და მარტოობა. რამდენადაც უცნაური არ უნდა იყოს, ასეთ სტილს ირჩევს რეჟისორი, რომელმაც კინოსთან ერთად, თეატრშიც მიაღწია უდიდეს წარმატებებს. თუმცა ბერგმანის ბიოგრაფების მტკიცებით, მისი სპექტაკლებიც უაღრესად კინემატოგრაფიულია“ – აღნიშნავს გ. გვახარია (გვახარია, 2021).

ბერგმანის კინოდრამატურგიის პირობითობა ამ სამყაროში სიუჟეტის არათანაბარი განვითარების სურათს იძლევა და ამიტომ ეს გვაძლევს საშუალებას, წარმოდგენაც კი არ

ვიქონიოთ პერსონაჟთა განცდის შესახებ იქამდე, სანამ ამას თავად ავტორი არ მოინდომებს.

ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი ფართო დიაპაზონი იმდენად ექსპრესიულია, რომ ნათელი ხდება, როგორ მოუძებნა ავტორმა სწორედ ტრაგედიას და ფსიქოლოგიურ დრამას შესატყვისი მხატვრული სახე, შექმნა ერთგვარი სქემა, რომელიც ყველა გარემოსა და გმირების ხასიათში იძლევა მსგავსებების მოძიების საწყისს, ამით კი უჩვეულოდ დიდ სივრცეს გვიტოვებს ანალიზისთვის.

ამდენად, ბერგმანის სიცოცხლის და სიკვდილის, ახალგაზრდობის და სიბერის ერთიანობის თემა ერთი მთლიანი დრამატურგიული კონსტრუქციაა, რომელიც მძაფრი და დეტალეზისაგან შექმნილი სამყაროს მოდელია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Spengler, o, The Decline of the West, Cossimo Classics, History, 2020, 53, Basic on Spengler, Oswald The Decline of the West v. 1 (1926) and v. 2 (1928), Alfred A. Knopf.
2. Bergman I. The Magic Lantern. New York: Viking Press, 1988.
3. Steene B. Ingmar Bergman, A Reference Guide. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
4. The New York Times, 30 July, 2007.
5. გვახარია გ., ახალი თაობა ბერგმანისგან კინოს გადაღებას სწავლობს, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553699.html> [გად. 21.06.2021].
6. გვახარია გ., ინგმარ ბერგმანის დაბრუნება, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1766801.html>, 03.07.2009 [გად. 07.05.2022].