****

 **რუსუდან მირცხულავა**

 **ინგმარ ბერგმანის „შემოდგომის სონატა“**

ფილმის მოქმედი გმირები მუსიკალურ ნაწარმოებებს ასრულებენ და ამასთან, უახლოვდებიან ცხოვრების შემოდგომას, ეზიარებიან ამ ხანისთვის დამახასიათებელ მეტამორფოზებს და მათ შორის, თვითანალიზისა და რეტროსპექციის ტენდენციებს. ასეთია პირველადი შთაბეჭდილება , რომელსაც მაყურებელი ფილმის „შემოდგომის სონატა“ ჯერაც ამოუკითხავ სახელწოდებას უკავშირებს. მაგრამ თანდათან ნათელი ხდება, რომ ეს პირველადი შთაბეჭდილება ვერ სცილდება ფილმში ასახულის ზედაპირულ, ხილულ ველს. მუსიკის შესრულებას აქ სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება, მუსიკა- სიმბოლოა, რომელშიც როგორც ფილმის თემა-ლაითმოტივი, ასევე სათაურის ფარული შინაარსი ამოიცნობა.

ფილმში აჟღერებული კლასიკური მუსიკა პერსონიფიცირებულია, დატვირთულია შემსრულებელთა განსხვავებული, ხშირად პოლარული ნიშნებით. მაგრამ თავშეკავებული და სიცივემდე უნატიფესი, მწვავე ტკივილით დამახინჯებული თუ გამოუთქმელი ვნებით შესრულებული - მუსიკა ყოველთვის საზარელ სიმარტოვეს გამოხატავს; გმირები „საკუთარ სონატას“ ასრულებენ, რომელიც ცხოვრების შემოდგომის ჟამს განსაკუთრებული ეულობით ჟღერს, ასახავს ადამიანის მარტოობას, როგორც მისი დაუმარცხებელი ეგოცენტრულობის საფასურს. მუსიკა სიმარტოვის მხოლოდ ანარეკლია როდია, იგი თავადაც იქცევა აუტისტურ იარაღად, ვინაიდან უმოწყალოდ რაზავს კარებებს და იწვევს რა ესთეტიკურ ჰიპნოზს, ადამიანებს თვითშემოფარგვლასა და თვითტკბობისკენ უბიძგებს.



ფილმის ლაითმოტივს- სიმარტოვის, როგორც ეგოცენტრულობის საფასურის თემას, ბერგმანი ფსიქოანალიზურ ლიტერატურაში დომინირებული, შვილი- მშობლის ამბივალენტური დაპირისპირების ან ოიდიპოს-ელექტრას კომპლექსის საფუძველზე ავითარებს, ფსიქოანალიზის კანონების გათვალისწინებითა და დაცვით. ფსიქოანალიზის მიხედვით, ამბივალენტური, სიყვარულ-სიძულვილ ნარევი კონფქლიტი შვილსა და მშობელს შორის განსაკუთრებული სიმწვავით შვილის ინდივიდუალური განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, სიყრმეში იჩენს თავს და შვილის მშობელზე დამოკიდებულების გამოვლინებას წარმოადგენს. განვითარების მომდევნო საფეხურებზე ინდივიდი თავს ართმევს კონფლიქტს; სქესობრივი მომწიფება და საზოგადოდ, ინდივიდის ფორმირება , მშობლისგან განთავისუფლებას და შესაბამისად, ორპოლუსიანი კონფლიქტის ინტენსივობის მინიმუმამდე დაყვანას გულისხმობს. მშობლისგან განთავისუფლებაში იგულისხმება ინდივიდის მიერ სუვერენობისა და დამოუკიდებლობის მოპოვება, მშობლების მიმართ ძლიერი, ინტენსიური ემოციის შესუსტება, ინდივიდის აქტიური წარმართვა სამყაროსადმი და შესაბამისად, ინფანტილობის დასასრული. ინდივიდის განვითარების ერთერთი აუცილებელი პირობაა მისი იდენტიფიკაცია, გაიგივება მშობელთან. ფსიქოანალიზი პარადოქსულ, თუმცა ფსიქოლოგიურად გამართლებულ დასკვნამდე მიდის- მშობლისგან განთავისუფლებით, შვილი მშობელს უბრუნდება ანუ თავად იღებს მშობლის როლს მასთან იდენტიფიკაციით. ეს კი ინდივიდის მიერ ახალი თაობის წარმოქმნისა და თაობათა უწყვეტობის პირობას წარმოადგენს.

ეს თვალსაზრისი შეიძლება უძღები შვილის პარადიგმადაც წარმოვადგინოთ, სადაც შვილის მიერ მშობლის დაგმობას, მისგან განრიდებით მისი პოზიციის თუ მთლიანად, პიროვნების მიუღებლობას მოყვება შვილის დაბრუნება, მშობელთან გაიგივება-შერწყმა ანუ ჰარმონია თაობებს შორის და ერთი საერთო მისიის, ადამიანთა მოდგმის შენარჩუნების მისიის განხორციელება. ადამიანების რეალურ ურთიერთობაში ამ მითიური მოდელის ხორცშესხმა ხშირად დრამატულად მიმდინარეობს. ისეც ხდება, რომ პიროვნება , ასაკის მიუხედავად, მშობელთან მწვავე კონფლიქტურ ურთიერთობას ინარჩუნებს. ასეთ შემთხვევაში ინდივიდის ხასიათს დაღად ესმის ინფანტილიზმი; იგი მიჯაჭვული რჩება ბავშვობის ხანასა და მშობლებთან. ამ ფენომენს ფსიქოანალიზი ფიქსაციას ან რეგრესიას უწოდებს.

ბერგმანის ფილმის ერთერთი პეერსონაჟი ევა (შვილი), სწორედ ამგვარ დრამატულ, ინდივიდიუალურ განვითარებას განიცდის და მის პორტრეტში შესაბამისად, ინფანტილობაა ხაზგასმული (გავიხსენოთ ევას თმის ვარცხნილობა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა და სხვა). ევას და, ელენი (მეორე შვილი) ასევე რეგრესიის მსხვერპლია, ოღონდ აქ უკუსვლა უფრო შორსაა წასული, მისი ფსიქიკა თითქმის ცხოველის დონემდეა დასული. ევა დედასთან იდენტიფიკაციისთვის გამიზნულ, მაგრამ არაადექვატურ ხერხებს მიმართავს. ფაქტიურად იშვილებს თავის დას, ცდილობს ეზიაროს მუსიკალურ ხელოვნებას, მაგრამ ყოველი მცდელობა უშდეგოა, რადგანაც გაიგივება მშობელთან გულისხმობს არა მისი გარეგანი ატრიბუტების კოპირებას, არამედ საზოგადოდ, დედის როლის გათავისებას ანუ დამოუკიდებელი შემოქმედების უნარის ფორმირებას. გაკრისტალებულ ამბივალენტურ კონფლიქტს დედასა და შვილს შორის, დედა-შვილის როლების გახევებას, ევასა და ელენის ინდივიდუალური განვითარების შეფერხებას თავისი გამომწვევი მიზეზები აქვს და შესაბამისი შედეგები მოყვება, რასაც ფილმში თავად პერსონაჟები მოიძიებენ ფსიქოანალიზური მეთოდის საფუძველზე.

დედა-შვილის მიერ შოპენის სონატის პოლარული შესრულების შემდეგ, სადაც უკიდურესად ცხადად ვლინდება მათი ერთმანეთისგან განსვლა, უნაყოფო სიმარტოვე და ამავე დროს, დაუძლეველი სწრაფვა ერთმანეთისკენ, იწყება ფილმის ყველაზე დიდი მონაკვეთი- წარსულის რეტროსპექტივა, ექსკურსი ადამიანის ფსიქიკის სიღრმეებში. დიალოგი-ანალიზი მიმდინარეობს ღამით, სანთლების შუქზე, რასაც თან ერთვის ავადმყოფი ელენის შემზარავი ღრიალი და იატაკზე ფორთხვა- ადამიანის ფსიქიკისა და ბანალურ ადამიანურ ურთიერთობათა სიღრმეების წვდომას ბერგმანი ჰადესში ჩასვლასთან აიგივებს. შემთრალი ევა მედიუმის მსგავსად იწვევს წარსულის სიმბოლურ სურათებს; ასეთია სარკის წინ მდგარი ნახევრადშიშველი პატარა ევა (სარკე ფსიქოანალიზური სიმბოლოა, რომელიც თვითანალიზს გამოხატავს, ევას სიშიშვლე, იმავე შინაარსისაა; ევა იყურება სარკეში, რათა დედასთან მსგავსება იპოვოს, მაგრამ ამაოდ- ხედავს სრულიად საპირისპიროს. ამ განსხვავების აღმოჩენით იწყება ევას სწრაფვა დედისკენ), ევასა (შვილს) და შარლოტას (დედა) შორის ჩარაზული კარი თუ ლეონარდის (დედის საყვარელი) მიერ ბახის შესრულების ზმანება (ლეონარდსა და ელენს (შვილს) ერთმანეთი შეუყვარდებათ- ელენი ახორციელებს დედასთან იდენტიფიკაციისთვის გამიზნულ, მაგრამ საბედისწერო აქტს, რომელიც მისი ავადმყოფობის, რეგრესიის მიზეზად იქცევა).

ის, რაც უწინ, წარსულში წარმოადგენდა მხოლოდ მოქმედებას, უმნიშვნელო ეპიზოდს, უეცრად ნასროლ სიტყვასა თუ ჩვეულებრივ ჟესტს, ახლა, რეტროსპექციისას სიმბოლური მნიშვნელობით იტვირთება, რომლის ინტუიციური გაშიფვრით პერონაჟები (დედა და შვილი) საკუთარ ურთიერთობას წვდებიან. ზმანებათა კალეიდოსკოპს კონფლიქტებისა და მათი საფუძველის ობიექტივირება მოყვება, რითაც მიიღწევა კათარზისი- ფარული თუ აშკარა კომპლექსებისგან განწმენდა (დროებით მაინც!).

დიალოგი-ანალიზი პერსონაჟების გამოფხიზლებით იწყება; კოშმარული სიზმარი აფხიზლებს შარლოტას (დედას), რასაც, თავის მხრივ, მოვლენათა ჯაჭვური განვითარება მოყვება; ფხიზლდება ევა (შვილი) შარლოტას შეკივლებით, ევასა და შარლოტას დიალოგი აღვიძებს ელენს (შვილი) და ევას ქმარს. ასე რომ, მათალია, დიალოგში უშუალოდ მონაწილეობენ ევა და შარლოტა, მაგრამ მასში არაპირდაპირ ჩართული არიან ფილმის დანარჩენი პერსონაჟებიც; ელენი, ევას ქმარი, ზმანებებში გამოცხადებული ლეონარდი და ევას მამა. გმირების გამოფხიზლებას მეტაფორული დატვირთვა აქვს, ვინაიდან მისი შემწეობით ხატოვნადაა გადმოცემული ფსიქოანალიზური მეთოდის არსი, რომელიც თვალის ახელას, მანამდე უხილავის აღქმას ნიშნავს. ღამეული გამოფხიზლება პერსონაჟთა ცხოვრებას ორ ნაწილად გამიჯნავს- დღის არსებობად, როდესაც გმირები საკუთარი ეგოიზმის ჰიპნოზურ ზემოქმედებას განიცდიან (ამავე ზემოქმედებას ახდენს მუსიკაც გმირების ფსიქიკაზე) და ღამის არსებობად, რომლის დროსაც გმირები ლეთარგიიდან გამოდიან.

ნიშანდობლივია კოშმარული სიზმრის შინაარსიც, რომელიც დეფორმიებული, უტრირებული სახით გადმოსცემს შვილის მხრიდან ალერსის, სითბოს, სიყვარულის მოთხოვნილებას. სიზმარი, რომელშიც დედა-შვილის ურთიერთობა გაზვიადებულადაა ასახული ან უხეშად ეროტიზირებულია, იმ იმპულსად იქცევა, რომელიც აფეთქებასავით შეარყევს შარლოტას და ძილისგან გამოაფხიზლებს. ეს ის ტკივილია, რომელიც თვითანალიზის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს.

თვითშეცნობით განათებული ღამეული დიალოგის სტრუქტურა ასეთია: ევას მონოლოგი, რომელიც მოიცავს თვითანალიზსა და დედის ბრალდებას (და რომლის დროსაც ევა უმწეო ბავშვიდან შურისმაძიებელ მონსტრად იქცევა), შარლოტას მონოლოგი, რასაც ასევე, თან ახლავს თვითანალიზი, ბრალდების მიღება და უფრო მეტიც, ეგოიზმის თვითგვემით გადალახვა, რაც უტყუარადაა აღბეჭდილი შარლოტას დაღლილ, ტკივილისგან ერთბაშად დაბერებულ სახეზე.

ღამის დიალოგში დიდი როლი ენიჭება ელენის არაპირდაპირ მონაწილეობას; ევა თითქოს ტელეპათიურად აიძულებს ელენს ჩაერთოს ფსიქოანალიზში და დედის მხილებაში. ავადმყოფი ელენიც მწვავე, ავადმყოფური ექსპრესიით გამოხატავს იმას, რასაც სიტყვიერად ვერ გადმოსცემს ევა; იქ, სადაც უძლურია ევას მეტყველება, ძლევამოსილია ელენის პანტომიმა. ევა ელენს საკუთარ სხეულად აქცევს და ელენის შემწეობით, საკუთარ სიტყვებს სხეულებრივ ექსპრესიად გარდაქმნის. მთელი ფილმის მანძილზე ელენი ევას სხეულია, რომელიც ევას განცდებს გაზვიადებულად გამოხატავს და ამავე დროს, დედას მუდმივად ამხელს. სწორედ ამიტომაა განუყოფელი დების კავშირი. ევა და ელენი ეკრანზე ერთიმეორის მიყოლებით ჩნდებიან; ელენი დასრულებულ სახეს ანიჭებს იმ იდეას, რომლის გამომხატველიცაა ევა. ასე მაგალითად, ფილმის სტრუქტურაში გამოიყოფა შემდეგი კომპონენტები; ევასა და შარლოტას შეხვედრა, რასაც თან სდევს და ავსებს ელენისა და შარლოტას შეხვედრა, შემდგომ იწყება ევასა და შარლოტას დიალოგი, რასაც ერთვის და აღრმავებს ელენის გამოფხიზლება და ექსპრესია. ფილმის დასასრულს ევა ფიქრობს დედაზე და განიზრახავს მასთან ურთიერთობის აღდგენას, ელენი კი ყვირის ერთადერთ სიტყვას, რომლის წარმოთქმაც შეუძლია;- „დედა!“

დიალოგი-ანალიზი შარლოტას განწმენდით სრულდება, რასაც უპირისპირდება ევას ეგოცენტრულობის უკიდურესი გამწვავება, რომელიც მათი კონტაქტის, შერწყმის შესაძლებლობას სპობს. დიალოგის „ფსიქოლოგიური მწვერვალია“ ეპიზოდი, როდესაც შარლოტა კათარზისს განიცდის, ევა კი შურისმაძიებელ მარტოსულად წარმოდგება. „ბრალმდებელი“ (შვილი) და „ბრალდებული“ (დედა) ვერ ახერხებენ ურთიერთშეწყალებას. ამით მთავრდება ღამე, სანთლები ჩაიწვის, იწყება ლეთარგიული დღე და ისპობა თანხვედრის შესაძლებლობაც.

ღამის დიალოგი შარლოტას სიზმრის გაგრძელება, მისი შინაარსის გაღრმავება თუ სიმბოლური მნიშვნელობის ძიებაა. ევას მონოლოგი და წარსულის ხატები ნათელს ხდიან პესონაჟთა ამბივალენტური კონფლიქტის მიზეზს; ესაა დედის მიმართ სიყრმეში განცდილი, გაუზიარებელი სიყვარული ან სხვა სიტყვებით, მშობელი- შვილის ნატურალური ურთერთობის დამახინჯება. ეს, ერთი შეხედვით, ტრივიალური მიზეზი განსაზღვრავს ევას და უკიდურესი ფორმით, ელენის პიროვნების ჩამოყალიბებასა და ადამიანებთან მათი ურთიერთობის სპეციფიკურობას. ჩარაზულმა კარმა, რომლის მიღმაც მიედინებოდა შარლოტას მუსიკით სავსე ცხოვრება, განსაზღვრა ევას და ელენის ფორმირება და დედისადმი დიდი სიყვარულით გამოწვეული სიძულვილი. ევა დარჩა ბავშვად, ხოლო ელენი სრულიად უმწეო არსებად იქცა იმიტომ, რომ მათ არასოდეს ჰქონიათ ბავშვობა და არ მიუღიათ სითბოსა და სიყვარულის ის წილი, რომელიც ბავშვს მოზრდილად აქცევს.

დიალოგი-ანალიზი ადამიანის მიერ სარკისეული ანარეკლის ჭვრეტის ასოციაციას იწვევს. ამგვარი ასოციაცია უკავშირდება მოსაუბრეთა არა მხოლოდ თვითშეცნობას, საკუთარი თავის წვდომას თანამოსაუბრის ანალიზის საფუძველზე; - რაც უფრო მეტად ვუჭვრეტ ჩემს სარკისეულ ანარეკლს, მით უფრო უკეთ შევიმეცნებ ჩემივე სხეულს ანუ რაც უფრო ვუკვირდები იმას, რაც ჩემს გარეთაა, მით უფრო უკეთ ვწვდები, რა არის ჩემში, არამედ იმას, რომ შარლოტასა და ევას შორის ისეთივე მიმართებაა, როგორც ორიგინალსა და მის სარკისეულ ანარეკლს შორის. სარკისეული ორეული , ერთ შეხედვით, ორიგინალის ზუსტი ასლია. მაგრამ სწორედ აქ იმალება ფარული ირონია; ანარეკლში შეტრიალებულია ორიგინალის მარჯვენა-მარცხენა. იქ, სადაც მსგავსება მოჩანს, პოლარული ნიშანი მოიძიება და პირუკუ, საპირისპირო ნიშანი მხოლოდ მსგავსების მიმანიშნებელია. ამავე ასოციაციას იწვევს შოპენის ორი განსხვავებული შესრულებაც დედისა და შვილის მიერ; ერთში აქცენტირებულია და გამძაფრებული ის, რაც შენიღბულია და მინიმუმამდე დაყვანილი მეორეში. კერძოდ, მშობლის (შარლოტას) მიერ გრძნობათა მოთოკვასა და უმშვენიერეს ჩარჩოში მოთავსებას უპირისპირდება შვილის მიერ ტკივილის, ვით ხვედრის მიღება და მაზოხისტური ტკბობა.

დედა-შვილის სარკისებური მოდელი რეჟისორის „შემთხვევით“ მიგნებას არ წარმოადგენს, თუკი მას ტრავმირებად სტიმულაციაზე პიროვნების დაცვითი რეაქციების ერთერთ ფორმას დავუკავშირებთ; მშობელი-იდეალი, როგორც თავდაპირველი სამიჯნურო ობიექტი, თავისკენ იზიდავს შვილს, თუმცა, ამავე დროს, არასოდეს თმობს სუვერენობას და შვილი, რომელიც აცნობიერებს საკუთარი ლტოლვის განწირულობას, შურს იძიებს მშობელზე თავის არსებაში მშობლის სარკისებური შეტრიალებით ან ინვერსიით. უნივერსალურ სარკისებურ მოდელზე იგება უძღები შვილის პარადიგმაც; თავდაპირველად შვილი სცილდება მშობელს იმიტომ, რომ არ გავდეს მას. კრედოთი, ცხოვრების სტილით და იერით შვილი მშობლის ანტიპოდად, საპირისპირო პოლუსად იქცევა და მშობლის პოზიციას საკუთარ, რადიკალურად განსხვავებულ პოზიციას უპირისპირებს. მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც უკვალოდ არ ქრება მშობელთან სრული შეხების ტენდეცია, არამედ პირიქითაც- სიყვარული ერწყმის სიძულვილს, ყალიბდება ამბივალენტური კონფლიქტი, სადაც ერთმანეთში გარდამავალი, გამომრიცხავი გრძნობები ერთმანეთს აძლიერებენ და „მტრულად შემართულ“ ინდივიდებს სამუდამოდ აკავშირებენ ერთმანეთთან. მშობლისგან სრული განრიდებით შვილი თავადვე ქმნის მშობელთან დაბრუნების პირობებს, რადგანაც რეალური თუ წარმოსახული ინტერვალი-შუალედი მხოლოდ ამძაფრებს მათ შორის არსებულ კავშირს.

დედა-შვილის, როგორც სარკისებური წყვილის ხედვას ბერგმანი თანმიმდევრულად გადმოსცემს; დედისა და შვილის პოლარობა ვიზუალურადაც, მათი გამოჩენისთანავე შეიმჩნევა, რასაც შემდგომ რეჟისორი არაერთხელ აღნიშნავს გმირების მიერ შოპენის შესრულებისას თუ ფსიქანალიზური სეანსის საშუალებით. ფილმში ერთმანეთს ეჯახება ხელოვნების სფეროთი ჰედონისტური თვითშეზღუდვისა (დედა) და ტკივილით ტკბობის მაზოხისტური ტენდენციები (შვილი) დღისით და ასევე, მონანიების (დედა) და შურისძიების (შვილი) ტენდენციები ღამით, ანალიზისას.

შარლოტას ცხოვრების სტილისა და პოზიციის დასახასიათებლად ბერგმანი ასეთ მეტაფორებს მიმარტავს: ღამის მატარებლით მგზავრობა, ჩარაზულ კარის მიღმა როიალის აჟღერება, შოპენის შესრულება შეკავებული გრძნობებით, წითელი, საკონცერტო კაბა ყოველდღიურ ყოფაში და სხვ. ეს მეტაფორები ასახავს შარლოტას მუდმივ განრიდებას რეალური სამყაროსა და ადამიანებისგან და შესაბამისად, მის სიმარტოვეს, რომელიც ხშირად შენიღბულია სიცოცხლის მოჩვენებითი სიყვარულითა და ენერგიულობით. დედისგან საპისირპიროდ, ევა გატაცებულია მისტიციზმითა და რელიგიით, ფიქრობს სიკვდილზე. თვალშისაცემია ის, რომ ევაც ისევე სცილდება რეალურ სამყაროს და ირაზება გარდაუვალი მარტოობის კარებით, როგორც შარლოტა და სრულიად უმწეოა იქ, სადაც მისი აქტიური სიყვარულია საჭირო. დედა და შვილი, როგორც ორი განსხვავებული პოზიციის მატარებელი ინდივიდი, ფილმში რამდენჯერმე ცვლიან მსხვერპლისა და დამნაშავის როლებს. ასე მაგალითად, თუკი დასაწყისში და ფინალში მსხვერპლის როლს ევა ასრულებს, დიალოგი-ანალიზის დასასრულს ამ როლს შარლოტა ტვირთულობს.

ტკივილის მიღებისა და მისი აცილების ტენდენციებს შორის არსებული, უხსოვარი დროიდან გაცნობიერებული კონფლიქტი ფილმში დედა-შვილს შორის არსებული დაპირისპირების სახით აისახება. მშობლისა და შვილის, როგორც ორი განსხვავებული პოზიციის წარდგენით, მაყურებელს ეძლევა ამ პოზიციათა გაუთავებელ ბრუნვასა და დროში ურთიერთცვლაზე უშუალო დაკვირვების საშუალება, სადაც გამარჯვებული და დამარცხებული მუდამ უცვლიან ერთმანეთს ადგილებს, ახალი თაობის მიერ წინა თაობის ადგილის დაკავების მსგავსად. ბერგმანი, როგორც ფსიქოლოგი, უპირატესობას არც ერთ თვალსაზრისს არ ანიჭებს, უფრო მეტიც, იგი აღნიშნავს თითოეულის ცალმხრივობას, მათ მიერ გამოწვეული შედეგების ანალოგიურობას და, რაც მთავარია, ხაზს უსვამს ურთიერთკომპენსირებისადმი სწრაფვას. ამიტომაც ევასა და შარლოტას მტკივნეული ურთიერთშეხება მათი არსებობის აუცილებელ პირობად, ხოლო განრიდება - დაღუპვის მანიშნებლად იქცევა. განშორების შემდეგ, ერთი გაუთავებელი მგზავრობისას მუდმივად ხედავს მატარებლის მინაზე არეკლილ, საკუთარ დაღლილ სახეს, ხოლო მეორე- სასაფლაოზე დაეძიებს გარდაცვლილთა სულებს.

მარტოობის თემა, რომელსაც ბერგმანი ეგოცენტრულობის საფასურად წარმოგვიდგენს, ფილმში ორი სახითაა ასახული; სხვა სიტყვებით, ფილმში ორგვარი მარტოობა. ერთის მხრივ, ესაა შარლოტასა და ევას მარტოობა ერთმანეთის მიმართ და მეორე მხრივ, ევას და შარლოტას მარტოობა სხვა ადამიანების მიმართ. ასეთ დაყოფას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ევასთან მიმართებით, ვინაიდან დედის მიმართ ევას მარტოობა განსაზღვრავს და აყალიბებს მის მარტოობას სხვა ადამიანების მიმართაც. მშობელთან ამბივალენტური, გენერალური კონფლიქტისას, მშობელთან ურთიერთობის სიმწვავე შვილის სხვა ადამიანებთან კომუნიკაციას ჩრდილავს ან სულაც, შეუძლებელს ხდის. ამიტომაც ევა არსებობს, როგორც სომნამბულა - სიზმრად მოსიარულე, რჩება რა მას ცნობიერების მიღმა მოსიყვარულე ადამიანი, საკუთარი ქმარი. ევას სომნამბულიზმს ნათლად ასახავს ფილმის დასაწყისი და ფინალი, სადაც კადრის სიღრმეში, წითელ ლაქად ქცეული ევა დედას წერილს წერს, ხოლო მისი ქმარი მაყურებელს ევასადმი სიყვარულს და საკუთარ მარტოობას შესჩივის. ღამის დიალოგის განმავლობაში, თუკი ელენის ავადმყოფური ექსპრესია შარლოტას ეგოცენტრულობას ასახავს, ევას ქმრის უტყვი დასწრება- ევას თვითშეზღუდვის მხილებაა.

ევას შვილის, ერიკის ადრეული სიკვდილიც ევასა და შარლოტას შორის კონფლიქტის არაპირდაპირი შედეგია; დედასთან ურთიერთობას მოხმარებული ფსიქიკური ენერგია, ევასგან გაუცნობიერებლად, გვერდს უვლიდა მის შვილს. სხვა სიტყვებით, ევამ ვერ შეასრულა დედის როლი შვილის როლის დაუძლევლობის გამო.

ბერგმანის „შემოდგომის სონატა“ არის ფილმი სიყვარულზე და ამ გრძნობის რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე ბუნებაზე. სიყვარულის საბოლოო მიზანს ყოველთვის სიყვარულის ობიექტთან სრული შერწყმა წარმოადგენს. ეს ტენდენცია ერთის მხრივ, აგრესიულია, ვინაიდან გულისხმობს მეორე ადამიანის დამოუკიდებლობის მოსპობას, მის დაუფლებას და ამიტომაც ძალადობის ნიშანი ადევს. მაგრამ, მეორე მხრივ, ის ალტრუისტულია, ვინაიდან საკუთარი თავის დათმობას, მსხვერპლად შეწირვასაც გულისხმობს. ფილმის ბოლოს იკვეთება სწორედ ეს მეორე ასპექტი მონანიების, სხვისი შეწყალების აუცილებელი კომპონენტით, რითაც იქმნება სიმარტოვის გადალახვის პირობები.

ფილმში პერსონაჟების ურთიერთსწრაფვის პროცესი არ სრულდება, წინააღმდეგობები არ ისპობა, კონფლიქტები არ ამოიწურება; ფილმი მთავრდება ზუსტად ისევე, როგორც დაიწყო. ერთი შეხედვით, იკვრება ფატალური წრე, მაგრამ მთავარ გმირთა ურთიერთლტოლვის რთული და დრამატული ხასიათის ჩვენებით ფილმი აღწევს თავის მიზანს, ვინაიდან ფილმის ავტორს სიმარტოვის გადალახვის ერთადერთ პირობად ალტრუისტული სიყვარულისკენ სწრაფვა მიაჩნია.