

A szelfpszichológia születése a zene szelleméből¹

Aleksandar Dimitrijević

Helytállónak tűnik az a megállapítás, hogy a pszichoanalízis alkalmazott területei közül mindig is a pszichoanalízis és zene kapcsolata fejlődött legkevésbé. Olyannyira, hogy Peter Rudnytsky tanulmányában – amely a témában született kevés írás egyike –, *árva műfaj*ként határozta meg a pszichoanalitikus zeneértelmezést (2007, 1.). Valóban, a pszichoanalitikusok évtizedeken keresztül írtak és beszéltek a filmről, Shakespeare-ről, Sylvia Plath-ról vagy a vizuális művészetekről könyvekben, folyóiratokban és konferenciákon. Viszont Stuart Feder nélkül a pszichoanalízis és zene dialógusa nem kezdődött volna el. Feder az orvostudomány és pszichoanalízis oktatása mellett zenei mesterképzést alapított a Harvardon, továbbá két kötetet is szerkesztett a pszichoanalízis és zene kapcsolatáról (Feder, Karmel és Pollock, 1990; 1992), melyek a legjelentősebb referenciák a témában. Ezen kívül további két könyvet írt az amerikai zeneszerző Charles Ives (1992; 1999) és egy életrajzot Gustav Mahler életéről (2004). Úgy gondolom, ezek az írások kiválóan illusztrálják a terület jelenlegi helyzetét, melyről nem tudok én sem többet, mint ami az elmúlt években megjelent maréknyi könyvből megtudható (Knoblauch, 2000; Nagel, 2012; Rose, 2004; Sapen, 2012; Schwartz, 1997).

Esszémben két kérdésre keresek választ: elsőként arra, hogy miért és hogyan lett a zene pszichoanalízise árva; és másodsor, hogy a zene befogadásának pszichológiája miként inspirálta a pszichoanalitikus gondolkodás új iskolájának születését.

1.

A zenével kapcsolatos kreatív pszichoanalitikus tanulmányok hiányának alapvető okain elmélkedve Martin Nass (1981, 165.) úgy véli, a probléma inkább a tartalommal, mintsem a stílussal vagy formával kapcsolatos: ez a terület zenei szakértelmet is kíván, amivel nem sok pszichoanalitikus rendelkezik. Ehhez fontos lehet ismernünk a körülmények történetét is, ami a psi-

¹ A tanulmányt az Oktatási és Tudományos Minisztérium támogatta, Szerb Köztársaság, Project No. 179018. Korábbi változata elhangzott a 24. Nemzetközi Irodalom és Pszichológia Konferencián, Belgrád, 2007. július 4-7. [A cím utalás Friedrich Nietzsche „A tragédia születése a zene szelleméből” című tanulmányára. (A szerk.)]

choanalízisen belül ilyen fejlődéshez vezetett. Így juthatunk arra a következtetésre, hogy a zene pszichoanalízise kétszeresen is árva: a híres és manapság vitatott metafora szerint a pszichoanalízisnek csak apja volt, és azt is tudjuk, hogy ez az apa hírhedten mellőzte a zenét.

Freud egész életében érdeklődött a művészetek iránt. Műveiben sorozatosan idézte Goethét, Shakespeare-t, Homéroszt és másokat; számos tanulmánya született a klasszikus művészetről, és ne felejtjük Oidipusz nevét sem, amire a legtöbben asszociálunk írásai kapcsán. Freud művészi szenvedélye azonban főként az irodalomra és a plasztikus művészetekre korlátozódott, az antikvitásra és a klasszikusokra. Azt is tudjuk róla, hogy saját korának művészete iránt kevésbé volt érdeklődő, a zenéhez pedig egyáltalán nem volt érzéke.²

A zene iránti ellenséges attitűd gyökere a gyermekkorban keresendő: a gyermek Freud nem bírta elviselni húga zongorajátékát, és addig harcolt anyjával, míg az megszüntette a házban zenét; később pedig saját gyerekeinek sem engedte, hogy zenét tanuljanak (Breger, 2000, 32-33.). Martha „lemondott az operaelőadások élvezetéről, hogy otthon lehessen a vacsoránál, amit Freud mindig ugyanabban az időben kívánt asztalon látni” (Reik, 1956, 181.). Freud nem szívesen ment olyan étterembe, ahol élő zene szólt, és soha nem ment koncertre sem. Állítólag öt alkalommal volt operában, de kedvenceit – *Don Giovanni*, *Figaro házassága*, *A varázsfuvola*, *Carmen* és *A nürnbergi mesterdalnokok* – inkább a dráma, a cselekmény, a szavak miatt szerette, és nem a zene vagy az ének miatt (Breger, *ibid.*; Gay, 1988, 168-169.).

Az érdeklődés eme hiánya – különösen a zene iránt – már korai írásaiban is tetten érhető. Az *Álomfejtésben* egyenesen büszke zenei süketségére³ (Freud, 1900). 57 évesen *Michelangelo Mózesében*, már termékeny és híres szerzőként névtelenül beismeri, hogy a művészeti írásokban „próbálván a magam módján megragadni őket, azaz érteni akartam, hogy miben áll a hatásuk. Ott, ahol ezt nem tehetem, például a zene esetében, csaknem képtelen vagyok élvezni a művet. Racionális vagy talán analitikus hajlamom berzenkedik ellene, hogy valaminek a hatása alá kerüljek, és közben ne tudjam, hogy mi hat rám, mi az, ami elragad” ([1914] 2001, 209.). Valószínűleg ez a racionális és analitikus attitűd áll annak a háttérben, amire Romaine Rolland is utal később: „a misztikum elől éppúgy elzárkózott, mint a zene elől” (E. L. Freud, 1961, 388-389.). Nyomát sem találta önmagában az óceáni érzésnek: amely „határtalan, korlát nélküli” ([1930] 1992, 5.)

² Freud attitűdjét saját korának művészetéhez Berger foglalta össze (2000, 32-33., 127; Gay, 1988, 165-169.; Schorske, 1981, 244.) Zenei attitűdjét pedig Cheshire dolgozta fel (1996; Feder, 1998).

³ Max Graf írja, hogy „Freud nagyszerű művészi érzékkel rendelkezett, ehhez tartozik az a sajnálatos dolog, hogy egyáltalán nem volt muzikális” (1942, 473-474.), viszont e feletti sajnálkozásról egyik Freud-műben sem olvashatunk.

De miért is érdekes ez számunkra? Freud egyszerűen csak egy a sok nem muzikális ember közül, miért fontos mégis épp az ő muzikalitásának hiánya? Úgy vélem, Freud attitűdje a zene iránt – különösen saját korának zenéje iránt – kitűnő rálátást nyújt arra a korlátozottságra, mely megjelenik egyrészt a pszichoanalitikus elmélet felépítésében és átdolgozásában, másrészt saját gyengeségében a páciensekkel való munka áttételi és viszontáttételi vonatkozásait illetően.

Freud pszichoanalitikus gondolkodásának kezdetén, a *Tanulmányok a hisztériáról* című munkában az áttétel mint akadály jelenik meg. Freud úgy gondolta, küzdenie kell az áttétellel, és ebben a küzdelemben olyan magabiztosnak érezte magát, hogy egyszer azt írta Marthának, vele soha nem történhet meg, hogy szerelembe essen egy páciensével az analízis során, mert »ahhoz Breuernek kellene lennie« (id. Etchegoyen, 1991, 78.). Mégis az áttétellel kapcsolatos elképzelések hatására javasolt tartózkodó, semleges analitikusi magatartást, és úgy gondolta, az analitikusnak áthatolhatatlanná kell válnia a páciensekkel szemben – csupán tükörként kell működnie (Freud, (1912, 118). Egy másik jól ismert metafora a pszichoanalitikus kapcsolatot a sebészeti beavatkozáshoz hasonlítja, mellyel tulajdonképpen tagadja a páciens és analitikus közötti érzelmi kötelék és kölcsönösség szükségét (Rudnytsky, 2002, 93.). Ez még meglepőbb a viszontáttétellel kapcsolatban, Freud 1910-ben írt tanulmányát követően soha nem tért vissza ehhez a témához, és soha nem dolgozta ki teljesen a viszontáttétel elméletét.

Paradox módon Freud egy hallgatáson alapuló módszert hozott létre – vagy ahogy Julie J. Nagel (2012) nevezte, *hallási utat* a tudattalanhoz –, mégis kitért a hallgatás más módjai elől, és azt javasolta, hogy úgy kell foglalkozni az emberek érzelmi és tudattalan életével, hogy abban csak minimálisan legyen benne az analitikus saját tudattalanja.⁴ Freud hatalmas erőfeszítést tett azért, hogy kialakítson magáról egy olyan képet, miszerint ő érinthetetlen, megörhödtető és karizmatikus személyiség páciensei és tanítványai előtt. A nagyon korai időszakban az áttételt és viszontáttételt szinte kizárólag apai jellemzőként fogta fel (lásd Etchegoyen, 1991, 83, 261.). Ferenczi kritizálta is Freudot, amiért az áttételnek csak az apai oldalát hangsúlyozta, és ezt írta Freudról: „mégsem tudtam előtte egészen megnyílni; túl sok volt benne a »félénk tiszteletből«, túl nagy volt nekem, túl sok volt belőle az apából.” (Ferenczi és Groddeck, 2010,

⁴ Különböző forrásokból nyilvánvaló számunkra, hogy Freud sohasem foglalkozott úgy pácienseivel, ahogy azt más analitikusoknak javasolta, különösen a Jung–Spielrein affér után. Például Smiley Blanton (1971) naplójában azt olvashatjuk, hogy Freud megvitatta vele a politikát, néhány alkalommal Mrs. Blantonnal is találkozott, és a leghevesebb támogató, Looney elképzelésében ringatta magát, miszerint Shakespeare életművének hű írója Oxford grófja.

136.). Két idézet is bizonyítja, hogy Freud tudatában volt ennek. Az egyik egy Georg Groddecknek 1922-ben írt leveléből származik, amelyben méltatlankodva írja neki, hogy „Ön az én személyemet az anyai sorba helyezi – ahová én nyilvánvalóan nem illek bele...” (Groddeck és Freud, 1985, 78). A másik H. D. visszaemlékezése Freud egy ülésen tett megjegyzésére: „*Nem szeretek anya lenni az áttételben. Ez mindig meglep és sokkol is egy kicsit. Annyira maszkulinnak érzem magam*” (Rudnytsky, 2002, 156, 22j.).

A maszkulin érzéshez való merev ragaszkodás lehet az oka annak is, hogy Freud nem tudta átadni magát az óceáni érzésnek. A *Rossz közérzet a kultúrában* című tanulmányában Freud úgy magyarázta ezt a jelenséget, mint az anyával való újraegyesülés iránti vágyat. Önanalízisében figyelmen kívül hagyta saját anyjával és nevelőjével való korai zaklatott kapcsolatát (Sprengnether, 2003, 277.), Freud tudattalan félelmet érezhetett olyan élményekkel szemben, melyek a kölcsönösséggel, egyesüléssel és elnyeletéssel asszociálódnak. Mindkét korábban tárgyalt élmény – ihletet kapni a zenétől, és belemenni egy anyai áttételbe – elviselhetetlen korai szorongásokat idézhetett fel benne. Mindezek egyik következménye lehetett annak nehézsége, hogy nem tudta elengedni az ösztönmodellt, és elfogadni a kapcsolati pszichoanalízis korai lépéseit, melyek Ferenczi és más olyan korai követők nevéhez köthetők, akik később szakítottak Freuddal.

A kölcsönösség elfogadásának hiánya készíthette őt a zene elkerülésére is, így viszont elveszítette annak a lehetőségét, hogy megismerkedjen a kortárs pszichoanalitikus szelf-koncepciók zenei gyökereivel.

2.

Fontos aláhúznunk, hogy a cikk első felében felsorolt érvek többnyire metaforikusak. Amellett érveltem, hogy feltűnő hasonlóság van Freud zenei attitűdje (vagy inkább a feminin pszichológia és a személyiség integráció iránti attitűdje) és áttétel-elmélete között: ha az egyikről többet megtudunk, a másikhoz is közelebb kerülhetünk. Másfelől a magyarázó jellegű érvelések könnyen személyeskedésbe fordulhatnak, és hiányérzetet hagyhatnak bennünk: azt állítottam, hogy Freud fent említett attitűdjei (a zenével, nőiséggel, integrációval és áttétellel szemben) mind a személyiségének sötét, soha nem analizált oldalából erednek, melyek egyben hosszú távú hatást gyakoroltak generációk pszichoanalitikusainak munkájára.

A cikk második felének mondanivalója ennél sokkal nagyratörőbb: nemcsak azt mutatom meg, hogy Heinz Kohut zenei attitűdje és szelfpszichológiája összhangban van egymással, hanem azt is, hogy a zene pszichoanalitikus megközelítése előrevetítette és befolyásolta a klinikai és fejlődéseméletek kialakulását. Ritka dialektikus fordulat volt, amikor az alkalmazott pszichoanalitikus fogal-

makat alkalmazták újra az analitikus helyzetre, és az ennek eredményeként létrejött szintézis megváltoztatta az amerikai pszichoanalízis történetét.⁵

Kezdjük azzal, hogy Kohut személyes zenei attitűdje teljesen különbözik Freudétól. A zene Kohut egyik legnagyobb szenvedélye volt. Ez részben az apával való azonosulásának köszönhető, akinek nagy álma volt, hogy koncertzongorista legyen, Kohut sokat járt koncertekre és opera előadásokra egészen gyerekkorától kezdve. Kamaszként egy koncert után követte Wilhelm Furtwänglert egy étterembe, és beszélgetést kezdeményezett a híres karmesterrel, egy másik alkalommal pedig beosont egy Toscanini-próbára (Strozier, 2004).⁶ Bécsi gyermekkorra és később egész világnézete Schönberg, Sztravinszkij, Bartók, és mindközül a leginkább Alban Berg zenéjétől visszahangzott.

Zene iránti rajongása felnőtt korában sem csillapodott. Amikor az Egyesült Államokba emigrált, úgy döntött, Chicagóba megy, mert ott élt barátja, Sigmund Levarie zenész, akivel később közösen írtak tanulmányt a zene pszichoanalitikus megközelítéséről. A következő három és fél évtizedben rendszeresen járt koncertekre, és szokásává vált, hogy esténként egy órán keresztül zenét hallgatott (Strozier, 2004, 243.). A zene nagyon személyes, emocionális élményeket keltett benne. A Charles Stroziernek (Kohut, 1985a, 243.) adott interjúban Kohut bevallotta, hogy kedvenc művei gyakran csálnak könnyeket a szemébe (ebben az esetben Alban Berg Lyric Suite című művére utalt).⁷ Kohut ezen kívül mélyen értette és ismerte a zenét. Úgy ismerték, mint aki órákig képes a zenéről beszélgetni (Strozier, 2004, 45.), fiatal korában pedig egy librettót is írt egyik barátjának, aki történetesen Alban Berg tanítványa volt. Kohut tudományos nyelvezetének stílusa is zenei: tele kis változtatásokkal tarkított ismétlésekkel, improvizációkkal, ötleteit szinte több szólamban jelenítette meg:

⁵ Dr. Paul H. Ornstein (2008, 574-575.), Kohut legközelebbi munkatársainak egyike, hasonló szerepet tulajdonít a szelfpszichológia fejlődésében Kohut Thomas Mann „Halál Velencében” című novelláról írt tanulmányának. Ornstein több más forrást is tárgyal, melyek Kohutot inspirálták, de ezúttal nem említi a zenét, amit korábban már fontos tényezőként emelt ki Kohut összegyűjtött esszéihez fűzött bevezetésében (Ornstein, 1978).

⁶ Kohut így kereste meg Bruno Waltert is, mialatt a „Halál Velencében”-ről szóló tanulmányon dolgozott, és azt vizsgálta, milyen hatást gyakorolt Gustav Aschenbach Gustav Mahlerre. Walter válaszolt Kohut levelére, de sajnós arról kellett informálnia, hogy Mann és Mahler sohasem találkoztak (Kohut, 1994, 69.). Ez azonban téves információ volt, ugyanis Mahler koncertmestere, Klaus Pringsheim, Mann sógora volt, aki több alkalommal is szállást adott Mahlernek Münchenben, és itt Mann is jelen volt. Ami még fontosabb, hogy Mannra mély benyomást tett Mahler Nyolcadik szimfóniájának premierje Münchenben 1910. szeptember 12-én, melyet Mann (Winston, 1981, 267-268.) és Mahler (De la Grange, 2008, 1008-1010.; Feder, 2004, 248-250.) életrajzírói, ill. a Kohut-levelezések szerkesztője (1994, 69, 1j.) egyaránt alátámasztanak.

⁷ Freud egyetlenegyszer sírt felnőttkorában, mégpedig akkor, amikor Annát elvitte a Gestapo. Gyakran festik őt le úgy, mint aki ritkán nevetett, és időskorára teljesen elveszítette humorérzékét (lásd például Blanton, 1971, 114j; Ferenczi és Groddeck, 2002, 37.).

„[...] akár egy wagneri nyitány vezérmotívuma. Körüljárja a tárgyat, ismétli a témát, de mindig új módon, megfordítva”. (Strozier, 2004, 18.; az eredeti ötletet John Gedo adta Stroziernek.)

Fontos kiemelnünk, hogy Kohut két, a zene és pszichoanalízis kapcsolatáról szóló tanulmánnyal kezdte szerzői pályafutását (Kohut, 1957b; Kohut & Levarie, 1950), ez is bizonyítja a téma iránti elkötelezettségét.⁸ Egyik legkorábbi írása „A zenehallgatás élvezetéről” címet kapta⁹. Az „élvezet” kifejezés ebben az esetben félrevezető lehet: a tanulmány ugyanis nem a drive-okról, narcizmusról vagy szublimációról szól. A zene filozófiai megközelítésének áttekintésével nyit, Platón-tól Hanslickig, és ismerteti a zene területén tett csekély számú pszichoanalitikus kísérletet. Kohut és Levarie az ego-pszichológia kortárs elméleti keretét alkalmazták, de még ennél is tovább mentek. Gilbert Rose (2004, 92.) összefoglalója szerint Kohut és Levarie már ekkor úgy kezelte a zenét, mint „külső tükröt az elme időbeli, érzelmi és affektív működéseinek”. Véleményük szerint a zene ereje nemcsak a drive-ok és érzékek energiájának felszabadulásából ered, hanem abból is, hogy „a zene és a zenét hallgató személy érzelmileg eggyé válik [...]. Abban a pillanatban az elragadtatott zenehallgató nem különül el élesen a külvilágtól, úgy érzi, a zenét, mintha önmagából érkezne, mintha egy lenne a zenével, hiszen a zene azokat az érzelmeket jeleníti meg, amelyeket a személy érez.” (157.) A folytatásban Freud „óceáni érzését” idézzük, ezúttal nem negatív felhanggal, hanem a zenetörténet talán legfontosabb mondatával párosítva – *Seid umschlungen, Millionen!*¹⁰ A zenei élményt a következőképpen definiálhatjuk: „a zenehallgató egyesül a zenével, és kiterjeszti identitását, miközben belép a hangok primitív és nonverbális világába” (158.).

A fejlődéslélektan és a csecsemőkutatások bevonásával, Kohut és Levarie még egy új dimenziót nyitottak a téma tárgyalásában. Úgy vélik, a zenét élvező személy „egy primitív énállapotba regrediál, ami a zene eksztatikus élvezetét teszi lehetővé” (Kohut & Levarie, 1950, 157-158.).

Kohut második zenei tanulmánya – „Megfigyelések a zene pszichológiai funkcióiról” – a zene pszichoanalitikus megközelítéséről szóló korábbi tanulmányok klinikai alkalmazási lehetőségeit tárgyalja. Az írás legfontosabb gondolata – legalábbis érvelésem szempontjából – az, hogy „a zene sajátos helye a szelf és a külvilág közötti térben található” (238.), és épp ez az a szelf és mások közötti tér,

⁸ Karrierje kezdetén Kohut három recenziót is írt a pszichoanalízis és zene kapcsolatával foglalkozó könyvekről (1952; 1955a, b).

⁹ Kohut írása Thomas Mann „Halál Velencében” című novellájáról a zenei tanulmányok előtt született, szakdolgozatként írta a Chicagói Pszichoanalitikus Intézetben, de csak 1957-ben publikálták, két évvel Mann halála után.

¹⁰ „Seid umschlungen, Millionen”: „Milliók, ti kart a karba!”, Schiller Örömdójának részlete, mely Beethoven 9. szimfóniájának nevezetes 4. tételét alkotja. (A szerk.)

aminek megértésére Kohut éveket szán.¹¹ Kohut fő törekvése ebben a tanulmányban, „hogy ismereteinket a pszichopatológiák különböző formáira alkalmazzuk azzal a végső céllal, hogy kitágítsuk tudásunkat a zenei aktivitás különböző személyiségtípusokra gyakorolt hatásáról” (1957b, 244.). Kohut „a zene katartikus szerepéről beszél, mely elfojtott tartalmakkal van kapcsolatban” (236.), és azt is állítja, hogy a „zenehallgatás segít fenntartani a felszíni szociális alkalmazkodást azáltal, hogy olyan helyzetet biztosít a pszichotikus páciensek számára, hogy el tudnak lazulni pszichózisukban anélkül, hogy színlelést erőltetnének magukra” (252.). Még egy lépéssel tovább ment, amikor technikai tanácsot adott a pszichoanalitikus terapeutáknak, miszerint figyelniük kell „a páciens beszédének hangjaira, arra a zenére, ami a jelentésteli szavak mögött hallható” (243.), a páciensnek pedig „meg kell tanulnia meghallani az értelmezés tartalmát is, nem csupán elmerülni az analitikus hangja általi megnyugvásban” (247.). Fontosnak tartom megjegyezni, hogy az elmélet kialakulásának ebben a korai szakaszában összekapcsolta egyrészt a zene nyújtotta élményt az óceáni érzéssel, másrészt pedig a klinikai ismereteket a következő általános összefüggéssel: „azok a terápiás formák, amelyek a páciens strukturált személyiségével dolgoznak, közvetetten segíteni tudnak azáltal, ha kialakítanak egy olyan megnyugtató légkört, melyben a közelség dominál. A verbális kapcsolat tartalma (például a magyarázatok) önmagában nem hatékony” (245.).

Úgy gondolom, még e két zenei tanulmány rövid áttekintéséből is láthatjuk, hogy Kohuthoz közel állnak az alkalmazott, fejlődési és klinikai elméletek. A két tárgyalt cikk azért is különösen fontos, mert reflektálnak Kohut zenéről és empátiáról szóló koncepciójának párhuzamos fejlődésére, kölcsönös egymásra hatására. Ez a két elmélet meghatározó tényezője a pszichoanalízisnek – ezek fejlődése, jelenléte vagy épp hiánya, páciensekre és gyerekekre alkalmazása formálta a szelfpszichológia lényegét.

Az *American Imago* 2007/1. számában, melyet teljes egészében a zene pszichoanalitikus megközelítésének szenteltek, Warren Poland arra emlékeztet: „az empátia elnevezés eredete a művészi alkotások által közvetített érzelmek befogadása [...], a szótár szerint a szó eredete az esztétikában »egy tárgyhoz kötődő érzés tulajdonsága, saját érzéseink átvitele egy tárgyra, mint pl. egy festmény«” (2007, 88.). Ezzel teljes összhangban, Kohut négy empátiáról szóló tanulmánya közül az első 1957-ben született, és két évvel később jelent meg, így valószínűnek tűnik, hogy az empátiáról és zenéről szóló cikkek egy időben íródtak, egymással kölcsönhatásban (Ornstein, 1978, 20.). Ettől eltekintve is nyilvánvaló, hogy

¹¹ Sajnos lehetetlen kideríteni, hogy Kohut ismerte-e Winnicott elméletét az átmeneti térről. Talán jogos lenne azt mondani, hogy „Kohut eme hozzájárulása tekinthető a winnicotti elmélet kiterjesztésének” (Model, 1985, 98.; lásd még Bacal, 1989), sosem fogjuk biztosan tudni, hogy olvasta-e Kohut Winnicottot 1957 tájáig.

Kohut korai tanulmányai ugyanazt a témát járták körül: a pszichoanalitikus módszer (Ornstein, 1978, 5.). Paul Ornstein, a négykötetes összegyűjtött Kohut-tanulmányok szerkesztője azt állítja, hogy „[a zenéről szóló tanulmányban] lényeges, hogy a zenével kapcsolatos következtetések az introspekció használatához és az (empatikus) megfigyeléshez vezették őt el, melyek megmagyarázzák a zenei aktivitásról született sokféle adatot” (Ornstein, 1978, 16.).

A Kohut és Levarie által kidolgozott elmélet a konstruktivista módszertan pszichoanalízisben való alkalmazásának hosszú és olykor fájdalmas folyamatát indította el. Ez különösen Kohut számára volt fájdalmas, hiszen olyan hevesen kritizálták elméletének korai változatáért, hogy két évtizeden keresztül, egészen legutolsó nyilvános előadásáig folyamatosan visszatért ezekhez (Kohut, 1981a, 1981b). A *The Journal of the American Psychoanalytic Association* először elutasította a tanulmány közlését (Ornstein, 2008, 571-572.), és Kohut, sértve mindettől, a következő hét évben szinte semmit sem publikált.

Az egész azzal a kérdéssel kezdődött – Gilbert Rose (2004, 47.) szavaival élve –, hogy „a zene hogyan idézi elő azt, hogy a befogadó résztvevővé váljon”. Sullivan visszhanggal, ugyanez az állítás jelenik meg az empátiával kapcsolatban is. „A megfigyelés és elmélet kapcsolatának vizsgálata” című tanulmány újradefiniálja a pszichoanalitikus technika magját: Kohut felismerte, hogy az analitikus nem válhat befogadóvá, ha nem válik résztvevővé. Ellentétben a csillagászokkal, a pszichoanalitikusok folyamatosan hatást gyakorolnak „megfigyelésük tárgyára”, ahogy a tárgy is hatással van a megfigyelőre. Az anonimitásról, neutralitásról és tartózkodó magatartásról szóló énpeszichológiai ideál nemcsak lehetetlen, de valószínűleg ártalmas is. Kohut munkássága alatt folyamatosan ezt az attitűdöt hangsúlyozta: „a pszichoanalízis lényege abban rejlik, hogy a tudományos megfigyelő empátiásan és mélyen megmerítkezik a megfigyeltben” ([1977] 2007, 190.), vagy „a megfigyelő ágens mindig a megfigyelt ágens része is egyben” (1984, 36.). Kohut húsz éven keresztül ismételte, hogy az empátia a pszichoanalízis meghatározója (1959, 209; 1984, 174), de abból is nyilvánvalónak tűnik, hogy tisztában volt az empátia fontosságával, hogy megkísérelt a zenei élményről gondolkodni, az ő számára pedig a zene és az empátia analógiás kapcsolatban állnak egymással.

Több arra utaló jel is van, hogy Kohut legfontosabb elméleteinek eredete korai zenéről szóló tanulmányaiban keresendő, és a zenei aktivitás pszichökonómiai szerepéről szóló elmélet tekinthető a nárcisztikus személyiségzavar elmélet előfutárának. Például a zenével való összeolvadás meglepően hasonló a nárcisztikus áttételhez, melyben a páciens nem tudja elkülöníteni saját szelfjét az analitikus szelfjétől. Kohut elmélete a nárcisztikus áttételről magában foglalja azt a megállapítást is, hogy az analitikusnak képesnek kell lennie az empátiára és annak gyakorlásának élvezetére anélkül, hogy a fúziótól való félelem megjelenjen. ([1971] 2001, 240.). Ennek oka, hogy a „a páciens az analitikusát a grandiózus

szelf kiterjesztéseként éli meg” ([1971] 2001, 98.) vagy más szavakkal, „a páciens kiterjesztett grandiózus szelfje az analitikusról alkotott reprezentációt saját részeként kezdi megélni” ([1971] 2001, 221.). Továbbá a zene „sajátos pozíciója a szelf és a külső világ közötti térben van”, ami később a szelftárgyak helye lesz – ez Kohut elméletének központi eleme –, a nárcizmussal megszállt tárgyaké, melyek a szelf és a libidinális tárgyak világának határán helyezkednek el. Kohut kidolgozta a nárcisztikus páciensek szelfjének széttöredezéséről és a dezintegrációs szorongásról szóló elméletét ([1971], 2001), melyet olyan jelentősnek tartott, hogy a szelfpszichológia négy alapelmélete közé sorolt (Kohut, 1979),¹² s amelyre második zenei tanulmányában utal először az „egofunkciók szétesésé-
ként” (1957b, 239.). Az analitikusi tevékenységgel kapcsolatban Greenberg és Mitchell a mára klasszikussá vált *Tárgykapcsolatok a pszichoanalitikus elméletben* című könyvükben (1983, 366.) írják: „Kohut nagyban hozzájárult annak felismeréséhez, hogy a tartalom túl milyen fontos az értelmezések módja, elbeszélése és időzítése”. És valóban, Kohut többször emlékeztette a klinikusokat arra, hogy ragaszkodjanak a tapasztalathoz az értelmezés mellett, és közvetítsenek megértést, mielőtt egy következő szintre lépnek, és magyarázatot kínálnak; ezzel együtt, ahogy azt már korábban is említettük, az analízis kommunikációját zeneileg érzékeny füllel kezdte hallgatni. Mondhatjuk, hogy a kortárs pszichoanalitikus technika – mely inkább kapcsolati, mint értelmező – analóg Kohut gondolataival a zeneélvezetről, mely „olyan adottság, amely képes a hangok világával való konfrontálódásra a verbalizáció igénye és a vizuális képzelet logikája nélkül” (Kohut & Levarie, 1950, 146.).

*

Áttekintve Heinz Kohut írásait, fontos szerepet tulajdonított a „művészetek előrevetítő funkciójának” (lásd Kohut 1977, 285-290.; 1978a, 253.; 1978b, 330.). Elmélete szerint, melyet sajnos soha nem dolgozott ki tökéletesen, a művészet előrevetíti egy korszak pszichológiai állapotának változását. Vagyis azok a jelenségek, melyeket a kutatók felismernek, leírnak és megmagyaráznak, évtizedekkel korábban megjelentek a művészeknél, akik intuitív módon értették meg őket. Ezt az elképzelést a dinamikus pszichológiára vetítve, a ma már széles körben ismert elmélet a dezintegrációs szorongásról és a fragmentációtól való félelemről korábban is megjelent már „a diszharmoniak hangszerelőin keresztül” ([1977] 2007, 181.).

¹² „A bátorságról” szóló, mindmáig alulértékelt írásában Kohut egyenesen azt írja, hogy mindenkinek vannak „ellentétes szelfjei” (1985b, 135.), melyek magukban foglalják „a harcot a fölényért, egyik blokkolja a másikat, kompromisszumokat kötnek egymással, és egyszerre cselekszenek inkonzisztensen egymással szemben” (162.).

Egy dolog biztosnak tűnik: ezek a művészek megelőlegezték Kohut szelf-pszichológiájának megszületését és Kohut zenéről való gondolkodását, zene iránti elköteleződését, mely instrumentális segítséget nyújt a klinikai gondolkodásban, és egy új pszichoanalitikus iskolát hoz létre. A bécsi századvég zenei avantgárdja mély hatással volt Kohut elméletformáló éveire, ez tekinthető intellektuális karrierje egyik alapkövének. Amikor Kohutban megjelent az igény a terápiás technika megújítására és a nárcisztikus szelf-elméletek átformálására, az elmélet implicit módon már jelen volt. Páciensei nagyszerű dolgokat tanítottak neki. Személyes érzékenysége és kreativitása kulcsfontosságú tényezők voltak. De legalább ennyire fontosak voltak a Hofoper, a Musikverein, a Chicago Symphony Centre magával ragadó órái...

Kovács Petra fordítása

IRODALOM

- BACAL, H. (1989). Winnicott and self psychology. Remarkable reflections. In: D. W. Detrick & S. P. Detrick (eds.), *Self Psychology. Comparisons and Contrasts* (259-271). Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- BLANTON, S. (1971). *Diary of My Analysis with Sigmund Freud*. New York: Hawthorn Books, Inc.
- BREGER, L. (2000). *Freud. Darkness in the Midst of Vision*. John Wiley & Sons, Inc.
- CHESHIRE, N. M. (1996). The empire of the ear: Freud's problem with music. *International Journal of Psychoanalysis*, 77:1127-68.
- DE LA GRANGE, H.-L. (2008). *Gustav Mahler. A New Life Cut Short (1907-1911)*. Oxford: Oxford University Press.
- ETCHEGOYEN, R. H. (1991). *The Fundamentals of Psychoanalytic Technique*. London – New York: Karnac Books.
- FEDER, S. (1992). *Charles Ives: "My Father's Song" – A Psychoanalytic Biography*. New Haven: Yale Universities Press.
- FEDER, S. (1999). *The Life of Charles Ives*. Cambridge: Cambridge Universities Press.
- FEDER, S. (2004). *Gustav Mahler. A Life in Crisis*. New Haven and London: Yale University Press.
- FEDER, S. (1998). Freud and music. In: M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press.
- FEDER, S., KARMEL, R. L., & POLLOCK, G. H. (eds.) (1990). *Psychoanalytic Explorations in Music [First Series]*. Madison CT: International Universities Press.
- FEDER, S., KARMEL, R. L., & POLLOCK, G. H. (eds.) (1992). *Psychoanalytic Explorations in Music – Second Series*. Madison CT: International Universities Press.
- FERENCZI SÁNDOR (2010). *Levezése Ernest Jonesszal és Georg Groddeckkal*. Szerk. Erős F., Kovács A., Székács J. Ford. Bottka Petrik és Dobos Elvira. Budapest: Thalassa Alapítvány, Imágó Egyesület.
- FREUD, E. L. (ed.) (1961). *Letters of Sigmund Freud*. New York: Dover Publications, Inc.

- FREUD, S. (1900). *Álomfejtés*. Budapest: Helikon Kiadó, 1997.
- FREUD, S. (1910). The future prospects of psycho-analytic therapy. *S.E.*, 11:139-152.
- FREUD, S. (1912). Recommendations to physicians practising psycho-analysis. *S.E.*, 12:109-120.
- FREUD, S. [1914] (1987). Michelangelo Mózese. In: *Sigmund Freud művei IX*. Budapest: Filum, 207-241.
- FREUD, S. [1930] (1992). *Rossz közérzet a kultúrában*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- GAY, P. (1988). *Freud. A Life for Our Time*. London & Melbourne: J. M. Dent & Sons, LTD.
- GRAF, M. (1942). Reminiscences of Professor Sigmund Freud. *Psychoanalytic Quarterly*, 11: 465-476.
- GREENBERG, J. R. & MITCHELL, S. A. (1983). *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- GRODDECK, G. & FREUD, S. (1985). *Briefwechsel*. Wiesbaden und München: Limes Verlag.
- KNOBLAUCH, S. H. (2000). *The musical edge of therapeutic dialogue*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press.
- KOHUT, H. (1952). *Psychanalyse de la Musique* (1951) by Andre Michel. In: Ornstein, Paul H. (ed.), 1978, 167-170.
- KOHUT, H. (1955a). *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music* (1953) by Theodor Reik. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.) 1978, 187-190.
- KOHUT, H. (1955b). *Beethoven and His Nephew: A Psychoanalytic Study of Their Relationship* (1954) by Editha and Richard Sterba. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1978, 191-193.
- KOHUT, H. (1957a). *Death in Venice* by Thomas Mann: A Story about the Disintegration of Artistic Sublimation. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1978, 107-130.
- KOHUT, H. (1957b). Observations on the psychological functions of music. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1978, 233-253.
- KOHUT, H. [1971] (2001). *A szelf analízise*. Budapest: Animula.
- KOHUT, H. [1977] (2007). *A szelf helyreállítása*. Budapest: Animula.
- KOHUT, H. (1978a). Self psychology and the sciences of Man. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 235-260.
- KOHUT, H. (1978b). Reflections on *Advances in Self Psychology*. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 261-358.
- KOHUT, H. (1979). Four basic concepts in self psychology. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 447-470.
- KOHUT, H. (1981a). On empathy. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 525-535.
- KOHUT, H. (1981b). Introspection, empathy, and the semicircle of mental health. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 537-567.
- KOHUT, H. (1985a). *Self Psychology and the Humanities. Reflections on a New Psychoanalytic Approach*. Edited with an introduction by Charles B. Strozier. New York, London: W. W. Norton & Co.
- KOHUT, H. (1985b). On courage. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 129-181.
- KOHUT, H. (1994). *The Curve of Life. Correspondence of Heinz Kohut 1923-1981*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- KOHUT, H. & LEVARIE, S. (1950). On the enjoyment of listening to music. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1991, 135-158.
- MODEL, A. (1985). Object relations theory. In: A. Rothstein (ed.): *Models of the Mind* (85-100). New York: International Universities Press.
- NAGEL, J. J. (2012). *Melodies of the Mind: Connections Between Psychoanalysis and Music*. New York: Routledge.
- NASS, M. L. (1981). From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure. *Annual of Psychoanalysis*, 17:159-81.
- ORNSTEIN, P. H. (1978). The evolution of Heinz Kohut's psychoanalytic psychology of the self. In: ORNSTEIN, PAUL H. (ed.), 1978, 1-106.
- ORNSTEIN, P. H. (2008). Multiple narratives of the origins of self psychology: Reminiscences and reflections. *American Imago*, 65(4): 567-584.
- ORNSTEIN, PAUL H. (ed.) (1978). *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut, 1950-1978, Vol. 1 and Vol. 2*. International Universities Press, 1978 [Reprinted, London: Karnac, 2011].
- ORNSTEIN, PAUL H. (ed.) (1991). *The Search for the Self. Selected Writings of Heinz Kohut, 1978-1981, Vol. 3 and Vol. -4*. International Universities Press, 1978 [Reprinted, London: Karnac, 2011].
- POLAND, W. S. (2007). Limits of Empathy. *American Imago*, 64(1): 87-93.
- REIK, T. (1956). *The Search Within. The Inner Experiences of a Psychoanalyst*. New York: Farrar, Straus and Cudahy.
- ROSE, G. J. (2004). *Between couch and piano: Psychoanalysis, music, art and neuroscience*. New York, London: Routledge.
- RUDNYTSKY, P. L. (2002). *Reading Psychoanalysis. Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- RUDNYTSKY, P. L. (2007). Preface. *American Imago*, 64(1): 1-7.
- SAPEN, D. (2012). *Freud's Lost Chord: Discovering Jazz in the Resonant Psyche*. Harris Meltzer Trust.
- SCHORSKE, C. E. (1998). *Bécsi századvég*. Budapest: Helikon.
- SCHWARZ, D. (1997). *Listening subjects: Music, psychoanalysis, culture*. Duke University Press Books.
- SPRENGNETH, M. (2003). Mouth to Mouth: Freud, Irma, and the Dream of Psychoanalysis. *American Imago*, 60(3): 259-284.
- STROZIER, C. (2004). *Heinz Kohut. The Making of a Psychoanalyst*. New York: Other Press.
- WINSTON, R. (1981). *Thomas Mann. The Making of an Artist, 1875-1911*. New York: Peter Bedrick Books