

ZENE ÉS PSZICHOANALÍZIS

STUART FEDER:

A módszer a zenében és az alkalmazott pszichoanalízisben

NATHAN ROTH:

Sigmund Freud idegenkedése a zenétől

ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ:

A zene szelleméből született szelfpszichológia

HORGÁSZ CSABA:

A zene pszichoanalízise

ZIPERNOVSZKY KORNÉL:

Trombitál és analizál

PFEIFER ZSIGMOND:

Zenepszichológiai problémák

MOSONYI DEZSŐ:

A zene lélektana

IMAGO EX-THALASSA **BUDAPEST**

Az Imágó Egyesület lapja

Alapítva 2010-ben

Kiadja
az Imágó Egyesület, Budapest

3. [24.] évfolyam, 1. szám, 2013

Főszerkesztő: KÓVÁRY ZOLTÁN
Szerkesztőségi titkár: DEVECSERY ÁGNES

A szerkesztőbizottság elnöke: BÓKAY ANTAL
Szerkesztőbizottság:
AJKAY KLÁRA, BÉKÉS VERA, CSABAI MÁRTA, ERDÉLYI ILDIKÓ, ERŐS FERENC,
HÁRS GYÖRGY PÉTER, TOM KEVE, SZÉKÁCS JUDIT, VAJDA JÚLIA, VALACHI ANNA

A szerkesztőség tagjai:
BÁLINT KATALIN, BORGOS ANNA, CSABAI MÁRTA,
ERŐS FERENC (alapító főszerkesztő),
GYIMESI JÚLIA, KOVAI MELINDA, KOVÁCS ANNA, KÓVÁRY ZOLTÁN,
LÉNÁRD KATA, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA

Jelen számot szerkesztette: BORGOS ANNA

E számunk megjelenését anyagi támogatásukkal segítették:

A „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány
Anonim támogatóink jövedelemadójuk 1%-ával

Imágó Budapest szerkesztősége,
E-mail: imago@imagoegyesulet.hu
Honlap: <http://www.imagoegyesulet.hu> ; <http://imago.mtapi.hu>

ISSN 2062–5383

Imágó Egyesület, 2013
Felelős kiadó: ERŐS FERENC

Tördelés: KOVÁCS ANNA
Borítóterv: HARSÁNYI TAMÁS
Nyomdai munkálatok: BODNÁR NYOMDA

Terjeszti: L'Harmattan Könyvkiadó és Terjesztő Kft. (1088 Budapest, Múzeum u. 7.)

A címlap Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) német festő „Musica” című festményének felhasználásával készült.

(Forrás:http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AF_A_von_Kaulbach_-_Musica.jpg
Lásd még Adolf Rosenberg [1850–1906]: *Friedrich August von Kaulbach*. Biefeld und Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing, 1900, 91. [<http://archive.org/details/friedrichaugustv00roseuoft/>])

Előszó

Tisztelt Olvasók!

Ezúton jelentem be, hogy 2013. január 1-ével megváltam az Imágó Budapest főszerkesztői tisztségétől. A lap főszerkesztői teendőit jelen számunktól kezdve Kóváry Zoltán, a Szegedi Tudományegyetem Pszichológiai Intézetének adjunktusa látja el. Továbbra is tagja maradok a szerkesztőségnek, és ebben a minőségemben továbbra is részt veszek a szerkesztési munkálatokban. Az Imágó Egyesület elnökeként pedig felelős kiadóként jegyzem a lapot. Folyóiratunk elődje, a Thalassa huszonegy éven át, 1990 és 2010 között jelent meg a Ferenczi Sándor Egyesület lapjaként. A 2011-ben indult Imágó Budapest szellemében, koncepciójában, szerkesztési elveiben a Thalassa hagyományait folytatta; továbbra is több szakterület művelői számára nyitott, interdiszciplináris folyóirat maradt, amely a pszichoanalízisnek és társtudományainak újabb eredményeiről éppúgy beszámol, mint történeti múltjának kutatásáról. A megváltozott környezet azonban új kihívásokat jelent a lap számára. Hosszú ideig a Thalassa volt az egyetlen magyar nyelvű pszichoanalitikus folyóirat, ma már azonban társlapjaink, így a Lélekelemzés és a Pszichoterápia is jelen vannak a „piacon”. Azokat a tájékoztatási funkciókat, amelyeket a Thalassa magára vállalt, az internet jórészt feleslegessé tette. A nyomtatott számok finanszírozási nehézségei és a megváltozott olvasói igények szükségessé teszik a (részben) elektronikus megjelenésre való áttérést, amelyet már ebben az évben megkezdünk, 2013-ban a nyomtatott számok mellett két, csak elektronikus formában megjelenő számot tervezünk. Fontos követelmény a lap színvonalának megtartása, sőt emelése, mivel lektorált folyóiratként a benne való megjelenés a szerző mérhető tudományos teljesítményének értékét növelheti. Az elektronikus forma a lap strukturális megújulásával, sokirányú bővítési lehetőségek megjelenésével fog együtt járni. Bízunk benne, hogy a negyedszázados tapasztalat által lefektetett hagyományok és az új kihívásokra adott válaszok együttesen hozzásegítik az Imágó Budapestet, hogy modern, nyitott, nemzetközileg is elismert folyóiratként működhessen a jövőben is.

Az elmúlt csaknem negyedszázad során, amíg a Thalassát, illetve az Imágó Budapestet szerkesztettem, felnőtt egy új generáció, elsősorban a Pécsi Tudományegyetem Pszichológiai Doktori Iskolája elméleti pszichoanalízis

programjának korábbi és jelenlegi hallgatóiból. Tehetségüket és elkötelezettségüket már szerkesztőként is bebizonyították, hiszen az Imágó Budapest eddigi számai, csakúgy, mint a mostani szám, kollektív munkával készültek. Az új főszerkesztő személye a garancia arra, hogy ez a kollektív munkástílust a továbbiakban is folytatódik, így örömmel adom át neki a főszerkesztői funkciókat. Egyúttal szeretném megköszönni az elmúlt évtizedek során tapasztalt érdeklődést munkám iránt, a szerzők, fordítók, szerkesztők, lektorok, grafikusok, technikai munkatársak, támogató alapítványok és más szervezetek együttműködését. Külön kell említenem Kovács Annát, akinek technikai munkatársaként, tördelőként, szerkesztőként, lektorként és még ezer más módon kifejtett áldozatos munkája tette lehetővé a Thalassa, illetve az Imágó Budapest folyamatos megjelenését.

Az elmúlt időszak alatt több súlyos veszteség érte a lapot. 2006-ban elhunyt KISS GYULA, aki hosszú éveken át végezte a Thalassa nyomdai munkálatait. HIDAS GYÖRGY-ről, a Thalassa 2012-ben elhunyt szerkesztőbizottsági tagjáról és a Thalassa Alapítvány elnökéről 2012/4. számunkban emlékeztünk meg. 2013. április 5-én távozott körünkből PALKÓ MAGDA, a Thalassa, majd az Imágó Budapest olvasószerkesztője, aki tanácsaival, észrevételeivel fáradhatatlanul segítette munkánkat. Emlékét szeretettel őrizzük.

Budapest, 2013. május 16.

Erős Ferenc

Bevezetés

„Mit mozgat meg bennünk a zene, nehéz megmondani; annyi bizonyos, hogy olyan mélységes területet érint meg, melybe maga az örület sem képes behatolni.”

(Emil Michel Cioran: *De l'inconvénient d'être né.*
Gallimard, Paris, 1973.)

Az Imágó Budapest jelen száma zene és pszichoanalízis kapcsolatának különböző vetületeit járja körül – a számunk nyitó tanulmányát jegyző Stuart Federnek, a terület egyik meghatározó alakjának parafrázisát idézve „a titokzatos ugrást a zenéből a lelki életbe”. Bár e művészeti forma speciális tulajdonságokkal és szabályokkal bír, éppen „esszenciálisan formai jellege” teszi lehetővé, hogy a zene pszichológiai, pszichoanalitikus megközelítése általános (művészet)pszichológiai tanulságokhoz is vezethessen, a forma tanulmányozása a mű és alkotójának pszichéje közti összefüggésekre világíthat rá.

Mindazonáltal a művészetpszichológián belül is viszonylag kevés zenei tárgyú kutatás és publikáció született, részben azért, mert e speciális tudások együttes jelenléte ritkán áll rendelkezésre megfelelő fokon. A fontosabb kötetek és folyóiratszámok között meg kell említeni a Psychoanalytic Explorations in Music Feder és munkatársai által szerkesztett két kötetét (1990, 1992), valamint az American Imago 2007/1-es tematikus számát.

Zene és pszichoanalízis viszonya legalább három irányból közelíthető meg. Egyrészt konkrét zeneszerzők életművének vagy egyes műveknek a pszichoanalitikus értelmezése felől; másrészt pszichoanalitikusok zenéhez való viszonyát vagy zenei tárgyú munkáit vizsgálva saját elméletük fényében; végül a zenei nyelvet felépítő különböző elemeknek (ritmus, hang, harmónia, stb.) pszichoanalitikus keretben való értelmezésével, illetve a zenei kifejezés/befogadás pszichoanalitikus vonatkozásainak feltárása révén (ez persze átfedésben lehet az első iránnyal).

Jelen szám írásai között mindegyikre találunk példát, beépítve a zeneelmélet, a zenetörténet, illetve a pszichoanalízis és az idegtudomány eredményeit.

Stuart Feder elméleti-módszertani tanulmánya három alapelvet azonosít a pszichoanalízis művészetre történő alkalmazásában, ezen belül a zenei szimbólumok és a személyiség összekapcsolásában (túldetermináltság, eltolás és végtelen ábrázolhatóság), s ehhez Schubert egyik zongoradarabját használja esettanulmányként.

Nathan Roth pszichiáter annak jár utána neurológiai nézőpontból, miért idegenkedett Freud a zenétől. Úgy véli, Freudnál a reflex epilepszia egy ritka esetét, a muzikogén epilepsziát azonosíthatjuk, s ez magyarázatként szolgálhat egyes nehezen értelmezhető reakcióira.

A szerb pszichoanalitikus, Aleksandar Dimitrijević tanulmányának első része párhuzamot von Freud zenére irányuló attitűdjé és a belső hanghoz, az „óceáni érzéshez”, a preödipális, „anyai” nyelvhez – s mindezzel összefüggésben az áttételhez – fűződő ambivalens viszonya között. A dolgozat második fele hasonló párhuzamokra mutat rá Heinz Kohut zenéhez való értő, pozitív viszonya és szelfpszichológiája között. A zene Kohut-féle pszichoanalitikus megközelítése Dimitrijević szerint előrevetítette és befolyásolta klinikai- és fejlődéseméletének kialakulását. A zenehallgatás Kohut elméletében regresszió egy korai énállapottra; „a zene sajátos helye a szelf és a külvilág közötti térben található”. Kohut él a zene klinikai alkalmazásának lehetőségeivel is, ami a beszéd „zenéjére” való empátikus figyelmet is magában foglalja.

Horgász Csaba Mosonyi Dezső orvos és zenekritikus elfeledett zenelélektani munkáját ismerteti neurobiológiai és pszichoanalitikus keretben. Írása második fele az elméletet is illusztráló esettanulmány: élettörténeti, tárgykapcsolati analógiákra mutat rá néhány korai Bartók-mű motívumainak elemzésével.

Az Archívum rovatban egy tanulmányt és egy könyvrészletet közlünk, melyek részben hasonló teoretikus apparátusra támaszkodnak (a freudi pszichoanalízisre, illetve Pfeiffernél az akkori biológia, Mosonyinál pedig a korabeli idegtudomány és a kulturális antropológia felfogására). Pfeiffer Zsigmond tanulmánya és a Horgász-tanulmányban már elemzett Mosonyi Dezső könyv első fejezete egyaránt úgy jellemzi a zenét, mint az örömelev feszültségvezető ösztöne által vezérelt tevékenységet.

Hogy a könnyűzene műfaja se maradjon ki, jelen számunkban Zipernovszky Kornél ismertetését és reflexiót is olvashatják Krin Gabbard jazztrombitás és kultúra-teoretikus trombitatörténeti munkájáról, elhelyezve azt a pszichoanalízis és az amerikai kultúrtörténet kontextusában.

Zárásként Marcel Proust egy mondatát idézném, amely azt mutatja, hogy az irodalom nemcsak a pszichoanalízis egyik legfogékonyabb terepe, hanem a zene és lélekelemzés viszonyának különösen érzékeny kifejezője is. „És eltöprengtem azon, [...] vajon a zene nem egyedülálló példája-e annak, milyen lehetett volna – az emberi nyelv megalkotása, a szavak kialakulása, a gondolat analízise nélkül – a lelkek érintkezése.” (Marcel Proust: A fogoly lánya. [Az eltűnt idő nyomában V.] Jancsó Júlia fordítása. Atlantisz, Budapest, 2001. 293.)

Budapest, 2013. május 19.

Borgos Anna

TANULMÁNYOK

„Előjegyzések”: módszer a zenében és az alkalmazott pszichoanalízisben¹*Stuart Feder*

A művészetekre alkalmazott pszichoanalízist sokáig a klinikai ortodoxia rakoncátlan mostohagyermekként kezelték. A határterületi tudomány mind a pszichoanalízis, mind az egyes művészetek szempontjából a legkevésbé tudományos és a szánalmasan megalapozatlan minősítésre tett szert. A kérdést az teszi bonyolulttá, hogy az alkalmazott pszichoanalízis azon művelőinél, akik a művészetekhez nyúlnak, viszonylagos felkészületlenséget tapasztalhatunk az alkalmazásban, és ez fordítva is igaz, más területek tudósai pedig a pszichoanalízisben nem jártasak.

A zene különösen jó példa a fenti állapotra, a gyakorlat és a jövőbeni kilátások tekintetében egyaránt. A képzési és kommunikációs szakadék azt eredményezte, hogy az analitikus munkák a zene terén kevésbé voltak sikeresek, mint azok, amelyek a vizuális művészetekben és az irodalomban születtek, és ez utóbbiak jóval jellemzőbbek is az alkalmazott pszichoanalízisre (Feder, Karmel és Pollock, 1990). A zenével foglalkozó munkákat a zenészek sokszor valószerűtlennek és amatőrnek tartják. Másfelől a zenetörténészek és zenével foglalkozó szerzők részéről alkalmazott kvázi-pszichoanalitikus megközelítést gyakran a pszichoanalitikusok ítélik felületesnek és hiteltelennek – amit tehát elutasítanak, mert inkább tekintenek rá úgy, mint a szalonpszichológia zsurnaliszta példájára, semmint a pszichoanalízis felelősségteljes alkalmazására. Így a szakadék egyre szélesedik.

Mégis van a zenében valami alapvető, ami ígéretesnek és az összes művészet tanulmányozására alkalmazhatónak tűnik, és ami különösen alkalmas az interdiszciplináris kutatásra. Ez a zene esszenciálisan formai jellege,

¹ „Promissory Notes”. Method in Music and Applied Psychoanalysis. In: Stuart Feder, Richard L. Karmel, George H. Pollock (szerk.): *Psychoanalytic Explorations in Music*. International Universities Press, Madison, Connecticut, 1993, 3-19. A cím nehezen visszaadható szójátékot hordoz: az angol „promissory note” alapjelentése a „kötelezvény”, váltó” – azaz adóslévlé, amely egy adósság valamikori teljesítésére vonatkozó ígéretet tartalmaz –, maga a szó is a „promise”, ígér szóból származik. A cikkben pedig egy zenei előjegyzés, angolul „note” elemzése – mely bizonyos módosításokat vetít előre, azaz „ígér” – központi szerepet játszik. Köszönet dr. Kosóczy Tamásnak a szöveg zenei vonatkozásainak fordításához nyújtott segítségéért. (a ford.)

amit több mint egy évszázaddal ezelőtt Walter Pater művészettörténész és esztéta fogalmazott meg talán a legjobban: „Minden művészet folyamatosan a zene állapotára törekszik.” (1873, 16.). Ami lényeges itt, az az, hogy ha tekintetbe vesszük a formát, az hidat verhet a mű és alkotójának mentális élete közé. Ezzel például – klinikai kereteken kívül vagy belül – összeköthetjük a karakter és a stílus elemeit a művészet stílárius jellegzetességeivel. Sőt, a lélek mélystruktúráinak elemei is föltárhatók.

A következőkben olyan irány- és alapelvek kidolgozására teszünk kísérletet, amelyek talán használhatóak lesznek a pszichoanalízis művészetre történő alkalmazásában – a zene itt szélsőséges, de nem egyedülálló például szolgál, minthogy ezek az alapelvek másutt is alkalmazhatóak.

Munkám közben elfogadtam az irodalmi együttműködést Edward T. Cone zenetudóssal és elméleti szakemberrel egyik cikkében, amely gondoskodott a vitatott kérdést illusztráló zenei mintadarabról, és részben a címről is. Ezen felül, Cone professzor ily módon az alkalmazott *pszichoanalitikus* szerzőt kiegészítő gyakorló *zenetudós* szerepét tölti be. E kétféle megközelítésből remélhetőleg sikerül elméleti keretet adni néhány hasznos irányelvnek, az előbb tárgyalt „alapelveknek”. Cone cikkének címe: „Schubert’s promissory note: An exercise in musical hermeneutics [Schubert előjegyzése: Zene-hermeneutikai gyakorlat]” (1982). Ezért – noha a példát itt főleg a követendő vita háttereként szándékozunk bemutatni –, mégis Cone cikkének taglalásával kezdem, amely Schubert megrendítő *Moments musicaux* [Zenei pillanatok] sorozatának, Asz-dúr Op. 94. No. 6. (D 780), 1824-ben írott zenedarabjával foglalkozik (lásd 1. ábra).

Zene, érzelem és hermeneutika

Amikor „megrendítőként” írjuk le a zenét, akkor azonnal és spontán mindjárt két olyan jellegű diskurzusba merülünk, amely mind a pszichoanalízis, mind a zene számára releváns területet kapcsol össze: az érzést és a jelentést. Az érzelmek és a gondolatok birodalmába léptünk. Amikor így járunk el, majd-hogynem óhatatlanul egyfajta általános esztétikai ítéletbe is belebocsátkozunk, amely kritikátlanul összekeveri az interpretációt és a befogadói reakciót, ahogyan ezzel gyakorta találkozunk a műsorfüzetek ismertetéseiben és egyebütt. Amennyiben Schubert *Moment musical*-járól [a No. 6.-ról] állítható, hogy „megrendítő” (a Webster szótár szerint: „fájdalmasan hat az érzelmekre: megható”².), akkor ebből legalább két dolog következik: először is, hogy a zene természetéből adódóan jelentéssel bírónak tűnik, másodsor pedig, hogy ennek a befogadóhoz közvetített jelentésnek van valami köze az érzelmekhez. Hogy

² Vö. www.collinsdictionary.com/dictionary/english/encounter?showCookiePolicy=true (a ford.)

Allegretto

p

fp

p

f

p

Schubert: Moment Musical, Opus 94, #6 (D780)

1. ábra: Schubert, F: Moment musical, Asz-dúr, Op. 94, No. 6. (D 780)

mindez miért érdekli egyáltalán a pszichoanalitikust, az rögvést nyilvánvalóvá válik. Állítottunk valamit a hallgató és talán még a zeneszerző mentális életére vonatkozóan is, de nem a megszokott módon. A mentális élet sajátos területeit érintettük itt: a fogalomalkotását és az érzelmekét. A központban a jelentés áll.

Szóban forgó cikkében Cone a hermeneutikával, „az értelmezés művészetével, avagy tudományával” kezd el foglalkozni, taglalva annak a zenéhez fűződő hosszú múltra visszatekintő és korántsem zökkenőmentes kapcsolatát. Világos – jegyzi meg –, hogy amíg „a múlt század vége felé Hermann Kretschmar nem alkalmazta a szavakat a zenei jelentés nyelvi magyarázatára, [...] addig a zenei hermeneutika olyan művészet (vagy tudomány) volt, amit már hosszú ideje műveltek ilyen vagy olyan elnevezéssel.” (Cone, 1982, 233.)

Kretschmarnak, fogalomhasználata ellenére, a zenei jelentésről alkotott gondolatai nem igazán tartoztak a hermeneutika akkoriban kibontakozó művészetének, illetve tudományának élvonalába, érdeklődése sokkal inkább a korábbi, zenei „érzelmek tanára” irányult (Kneif, 1985, Vol 8, 511.). A zenei jelentés szisztematikusabb vizsgálata másokra maradt, a huszadik században. Ugyanakkor a módszer és elmélet hiánya nem akadályozta meg a szerzőket, hogy a zenei jelentésre és érzelmekre vonatkozóan olyan értelmezéseket fogalmazzanak meg, mint például nálam a *megrendítő* kifejezés. Végül is, a tapasztalati bizonyítékok arról tanúskodnak, hogy a nyelvi szimbólumokhoz hasonló rendszerrel dolgozunk. Még ha a zene mint „egyetemes nyelv” felszínes közhelyéhez vezetett is, ezt az állítást korántsem az egyénieskedő vagy szőrshálhasogató, tudománytalan vagy egyszerűen műveletlen, illetve – mint az előbbi példában – könnyed értelmezés ellentétéként kell érteni. Mert a nyelv egyetemességéből semmilyen formában nem következnek a szabályok és a módszer diszciplínájától független értelmezés demokráciája.

Freud valami hasonló problémával szembesült 1910 körül. Amint a pszichoanalízis a tünetek (azaz szintén a lélek szimbolikus funkciójának aspektusai) jelentésének megértésére irányuló módszerként ismertté vált, megjelent az erősödő tudomány potenciálisan illetéktelen használata. Tudományos felelőtlenség, ha jóhiszemű egyének a vonatkozó elméleti alapok vagy az alkalmazásukhoz szükséges technikai előírások megfelelő megértése nélkül „interpretációkat” gyártanak. Freud erre a *vad pszichoanalízis* elnevezést találta ki (1910)³. A „vad analitikusok”, írja, „mégiscsak nagyobb ártalmára vannak magának az ügynek, mint az egyes betegnek.” (106.)

További analógiaként, talán ez lehet az egyik oka, hogy a zenetudomány területe egészen a legutóbbi időkhöz óvatos, ha éppen nem nyíltan fóbias beállítódással viseltetett a zenei hermeneutika iránt. Ugyanannyira gyanúsnak számí-

³ Magyarul: A „vad” pszichoanalízisről. Ford. Friedrich Melinda. *Thalassa* (18) 2007, 1: 101-106. (a ford.)

tana a kollégák között, ha valakit „vad zenetudósnak”, mintha „vad pszichoanalitikusnak” tartanának. A zenetudomány nem csupán ugyanabban az időszakban bontakozott ki, mint a pszichoanalízis, hanem ugyanúgy tudományos rangra is törekedett. A zenetudomány [Musicwissenschaft] elnevezést Guido Adler használta először 1885-ben (Sadie, 1980), öt évvel Freud *Álomfejtésének* (1900)⁴ megjelenése előtt. Egy évszázaddal később, 1985-ben Joseph Kerman úgy találta, hogy elérkeztünk egy olyan pontra, ahol „csakis korunk legmerészebb zenei tanulmányai révén körvonalazódik a szemiotika, a hermeneutika és a fenomenológia” (1985, 17.). Ez elég radikális elmozdulást jelentett az 1950-es évek zenetudományához képest, amikor is, Kerman szavaival: „egyfajta virtuális hírvizet erőtlenített rá az ilyen jellegű kritikai értelmezésre” (Kerman, 1985, 42.). Donald Francis Tovey 1935-ben megjelent hétkötetes *Essays in Musical Analysis* [Zeneelemzési esszék] című művének neveltségessé vált „szertelen metaforái, miszerint a domináns akkord »suttog«, a motívumok »dülöngélnek«, [és] egy égitest körforgásának pillanatában ragadják meg a frázisokat” (74.), arra a sorsra juttatták a szerzőt, hogy az elkövetkező írógenerációk neki ítélték oda a Vad Zenetudós bajnoki címét. Kerman megjegyzi, hogy az 1950-es évekre az „elemzés” „bizonyos zenedarabok szerkezetének részletes »internalista« magyarázatává vált” (17.). Ennek a megközelítésnek mind előnye, mind hátránya a látszólagos objektivitása volt, amely nemcsak elkerülte Tovey feltételezett túlkapásait, de még az olyan kisebb áthágásokat is kiküszöbölte, amit én követtem el azzal, hogy Schubert darabját „megrendítőnek” neveztem. (A zeneelemző [avagy zeneteoretikus] van szembeállítva itt a zenetudóssal, akinek szélesebb érdeklődése alárendelődhet más zenei jelentéseknek, mint amelyek pusztán magából a zenéből fakadnak.)

A hetvenes évek elején Wilson Coker érdekes kompromisszumos helyzetet teremtett a zene többszörös jelentésére vonatkozóan *Music and Meaning* [Zene és jelentés] című művében (1972). Coker kétféle zenei jelentést különböztet meg: az egyikre a *kongenerikus*, a másokra pedig az *extragenerikus* kifejezést használja. Az *extragenerikus* intuitív módon könnyebben hozzáférhető, ez lényegében véve a zeneműben található bármely utalás, amely nem zenei, legyen az tárgy, esemény, hangulat, érzelem vagy gondolat. A kongenerikus jelentés a zene benső viszonylataira utal, amelyek csakis magának a zenének a részletes elemzésével tárhatók fel. Visszatérve Cone professzorhoz és Schuberthez, azt láthatjuk, hogy Cone kissé mélyebbre ás. Azt mondja, Coker dichotómiája félrevezető: ha „a valódi tartalom bármely verbalizációja [...] egyáltalán lehetséges, annak szoros strukturális analízisen kell alapulnia”. Más megfogalmazásban pedig azt állítja: „az extragenerikus jelentés csak kongenerikus fogalmakkal

⁴ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Helikon, Bp. 1986. (a ford.)

magyarázható” (Cone, 1982, 235.). Ezen az alapon fog bele Schubert Asz-dúr *Moment musical*-ja *expresszív* tartalmának levezetésébe a mű strukturális elemzéséből, csupán „töredéknek” nevezve impresszív, 3000 szavas esszéjét. A következőkben itt csak vázlatos összefoglalását nyújtom a dolgozatnak.

Schubert: a zenei csodabogár

Célunkhoz igazodva Cone terjedelmes esszéjének áttekintése még inkább „töredékes” lesz. Aki érdeklődik a részletek iránt, az elolvashatja Cone hivatkozott cikkét, és természetesen a zenemű is hozzáférhető kotta formájában és felvételen is. (Valamivel részletesebb ismertetés található az 5. lábjegyzetben, amely még mindig „töredékes”, és nem szolgáltat igazságot Cone gazdag zenei elemzésének.)

Cone magyarázata egyetlen előjegyzés zenei és zenén túli jelentőségére épül fel – annak kongenerikus jelentésére a rövid darab tonálisának és szerkezetének kontextusában, és arra az extragenerikus jelentésre, amihez mindez elvezeti.

A szóban forgó előjegyzés a feloldott E hang, amely a 12. ütemben bukkan fel először, ahol ebből adódóan, Schubert zenei szintaxisának rendszerén belül erősen megkívánja a hangnemváltást. Meglehetősen (és nem is titkoltan) szubjektív értelmező következtetéssel rukkolva elő, Cone ezt az eltévelyedett feloldott E hangot „váltónak” nevezi, mert „erőteljesen utal egy ki nem egyenlített tartozásra” (235.). Cone így „zavaró tényezőnek” tekinti, amivel számolni kell, noha Schubert leleményes, alternatív zenei megoldásokat talált ki. Cone itt következő teljesen zenei (avagy kongenerikus) és a zenén túlmutató (extragenerikus) értelmezése ennek a feloldott E hangnak az elemzésén nyugszik. Cone elemzése kielégítő olvasattal szolgál, amelynek itt csak néhány részletét vázoljuk.⁵

⁵ Schubert például, aligha segítve az ügy megoldását, elidőz az előjegyzés kétértelműségénél, hangsúlyozva annak különös összefüggését az Esz-dúrral. A kottázásban a következő szakaszban például a két előjegyzést Asz-dúrra módosítva a hatodik és az ötödik (vagyis domináns) hangnem viszonyába helyezi Asz-mollban (24. ütem). Röviden (28-29. ütem), amint Asz-dúr hangnem lép életbe, az Asz-moll pedig disszé lesz átkottázva, a két előjegyzés közötti viszony vezetőhanggá és alaphanggá értelmeződik át. A bonyodalom a várt tonikus hangnem ismétlődéséig folytatódik (46. ütem), amit most már elkerülhetetlenül az *ígért* hangnem visszatérése követ (47-53. ütem). Az adósság tehát ki lesz egyenlítve, de az ügy aligha van elintézve a visszatérő motívum kibontakozásával. Az engedetlen feloldott E hang visszatér (immár leszállított F álrühában), és a visszatérő motívum a következő szólamában pusztitást hajt végre a harmóniában, amelyet Cone technikai részletként elemez, s ez lehetetlenné teszi a kongenerikus magyarázat elkülönítését a lehetséges extragenerikus következtetésektől. Így foglalja össze: „Az előrehaladás harmonikus részébe tehát beszivárog a romboló hatás [és] a ritmikus szabálytalanság mint kellemes megoldás [...], majdhogynem felborítva az eredeti egyensúlyt. [A] következő tétel térhódítása félelmetes a maga intenzitásában.” (Cone, 1982, 239).

Az értelmezett Schubert: tartalom és érzelem

A fenti technikai szempontokról a zene kifejező erejének értékelésére áttérve Cone azt írja: „Tudat alatt a zenének olyan tartalmat tulajdonítunk, amely a zenei gesztusok és azok mintázatainak összefüggésén alapul egyfelől, és izomorfikusan megfelelő, belső vagy külső élményeken másfelől” (Cone, 1974, 166.). Ezt az elvet valószínűleg Suzanne Langer előlegezte meg első ízben (1967), és Peter Kivy fejtette ki *The Corded Shell: Reflection on Musical Expression* [A bordás kagyló. Elmélkedés a zenei kifejezésről] című könyvében (1980). A „The nostalgia of Charles Yves: An essay on music and affects [Charles Ives hazavágyódása: Esszé zenéről és érzelmekről]” című saját munkámban felvettem, hogy a zene egyaránt kifejezhet és közvetíthet is érzelmet „azon a benső morfológián keresztül, ami az érzelmet megalapozó mentális szerveződést tükrözi”. (Feder, 1990, 265.)

Amint Cone meghallja Schubert *Moment musical*-ját, olyan kongenerikus vagy lényegét tekintve zenei szituációra talál, amelyet a következőképpen próbál szavakkal leírni:

„A furcsa, zavaró elem beszivárog az amúgy békés helyzetbe. Az elsőre figyelmen kívül hagyott vagy elfojtott elem állandóan felbukkan, [...] és úgy tűnik, teljes mértékben asszimilálódik. De a látszat csal. Az elem nem válik engedelmessé, még hatalmasabb erővel tör elő, kimutatva ellenséges természetét a környezetével szemben, amit elkezd megsemmisíteni.” (Cone, 1982, 240)

Amikor megkísérel bizonyos „izomorfikus analógiás élményre” hivatkozni – és pontosan itt teszi meg az író *a kritikus ugrást a zenéből a lelki életbe* –, leszögezi, hogy „az »idegen elem« érzéke az azt szimbolizálja, amikor egy békés természetű, kényelmes emberben felbukkan egy nyugtalanító gondolat. Nyugtalanító, de egyúttal izgalmas, mert rendkívüli és érdekes események sorára utal.” (240.) Mielőtt engedne a kísértésnek, kutakodni kezd:

„[A] hőst egyre jobban rabul ejtik saját felfedezései, engedvén, hogy átvegyék az uralmat az élete felett, minthogy eddig ismeretlen és valószínűleg tiltott forrását tárják fel az élvezetnek. Bár amikor »hívja a kötelesség«, próbálja »szublimálni a gondolatokat«, eleinte sikerrel [...], a múlt nem maradhat rejtve. Ami elfojtott, alkalomadtán visszatér, és végül megjelenik, hogy átvegye az uralmat a hős fölött.” (1982, 240.)

Cone most egy végső kísérletet tesz arra, hogy a zenét ne csupán a zeneszerző „érzelmi életével”, a mentális élet belső eseményeivel hozza összefüggésbe, hanem azokkal a külső történésekkel is, amelyek az életrajzot alkotják. Röviden említi, hogy Schubert szifiliszben szenvedett, valószínűleg 1822-ben fertőződött meg, és ez a betegség természetesen abban az időben gyógyíthatatlan volt. Cone azon elmélkedik, vajon „Schubertben a megbetegedés

tényének és következményeinek felismerése előidézi-e, vagy legalábbis fokozza-e az elszigetelődés érzését, sőt a rettegést, ami attól fogva sok zenedarabjába beszüremlik.” (241.). Az 1824-ben írt *Moment musical* No. 6. című darabban kapcsolatban Cone azon töpreng, hogy az ember vajon valami ahhoz foghatóval találja-e szemben magát, mint a Shakespeare-nél: „Az ég igazságos, mert kéjeinkből / Csinál, bennünket ostorozni eszközt.”⁶ (Cone, uo.).

A „titokzatos ugrásról” lélekből művészetbe

Cone esszéje az alkalmazott zenetudomány példájának tekinthető, azaz általában véve a pszichológiára, speciálisan pedig a lelki életre és érintőlegesen a pszichoanalízisre alkalmazott zenetudomány példajaként. És mint ilyen, szemlélhető úgy, mint amely komplementer viszonyban áll az alkalmazott pszichoanalízissel, azokban az esetekben, amikor a pszichoanalízist alkalmazzák a zenére. Mindkét erőfeszítés a fogalmi szakadék áthidalására tesz kísérletet.

Meg kell jegyeznünk, hogy Cone professzor olyan kifejezéseket használ elemzésében, mint a *tudatalatti*, a *szublimál*, és nem csupán az *elfojtott*, de az *elfojtott visszatérése* is. Ezen felül megtaláljuk a jelképrendszer futólagos értékelését és a lélektani folyamat leírását, ami magában foglalja a konfliktus hangsúlyos elemét, noha magát a kifejezést nem használja. Hasonlóképpen érinti az ösztönöket és ösztönszarmazékokat az impulzus, a fantázia, valamint a vágyott és a tiltott gyönyör formájában. Vajon a zenetudós itt olyan vad analitikussá válik-e, mint akiről az előbb beszéltem? Úgy vélem, nem, és a tanulmány fennmaradó részét annak szenteljük, hogy ezt meg is indokoljuk. Az alkalmazott pszichoanalízisben a központi kérdést a módszer jelenti. Összevethetjük ezt Felix Deutsch példájával, aki évekkkel ezelőtt a pszichoszomatikus orvoslás terén megalkotott egy kifejezést, amely könyve címéül is szolgált: „A titokzatos ugrásról lélekből a testbe” (1959). Akár az alkalmazott pszichoanalízist, akár az alkalmazott művészetet nézzük, a tudósok mindkét oldalon szembesültek a titokzatos ugrással lélekből a művészetbe, jelen esetben a zenébe.

⁶ Shakespeare: *Lear király*. V. felvonás, 3. szín. Ford. Vörösmarty Mihály. <http://mek.oszk.hu/00400/00489/00489.htm#5>
(Eredetiben: „The gods are just, and of our pleasant vices / Make instruments to plague us.”
Lásd www.shakespeare.mit.edu/lear/lear.5.3.htm) (a ford.)

Három alapelv az alkalmazott pszichoanalízis számára

Nem sok alapelvet állítottak fel – ha egyáltalán van erre példa –, amely a lélek és művészet közötti szakadék áthidalásában irányt mutatna vagy legalább kiinduló pontként szolgálna. És kevés szerző van az alkalmazott pszichoanalízis területén, aki munkájában kifejezetten a módszerrel foglalkozott. A kivételek közé számít Gilbert Rose (1980) és Francis Baudry (1992), akik kifejezetten művészetéről, illetőleg irodalomról írtak. Mások, mint a közismert Vad Analitikusok, egyből a kényes témák közepébe vágtak a magyarázatokkal és értelmezésekkel, csakhogy ezt a módszer, valamint a megalapozó feltevések adekvát ismerete nélkül tették. Ez az egyik fő forrása a mind az ilyen törekvésekkel szembeni jogos kritikának, mind pedig a módszer megbízhatóságára vonatkozó kételynek.

Mit tud a pszichoanalízis ehhez a megközelítéshez hozzáadni? Röviden három alapelvet szeretnék fölvezetni a pszichoanalízis vonatkozásában, amelyek a klinikai ülésen kívüli alkalmazásban helytállóak, ha nem lényegbevágóak. Erről szólva egy kifogással kell élnem kiegészítésként, hogy számoljak mindazzal, amiben a klinikai és az alkalmazott pszichoanalízis szükségszerűen eltér egymástól, de anélkül téve ezt, hogy az alkalmazott pszichoanalízis potenciális magyarázó erejét elhalványítanánk. Természetesen nem lépek fel az általános érvényű megközelítés igényével, hiszen ebben a tárgyban ez pillanatnyilag nem is lehetséges. Csupán a Cone által megkezdett diskurzust szándékozom folytatni egy pszichoanalitikus nézőpontjából.

Az első, a túldetermináltság elve, történetileg az egyik legrégebbi és legalapvetőbb fogalom a lelki élet pszichoanalitikus felfogásában (Freud, 1900). A túldetermináltság tárgyalásakor bevonok egy másik, ehhez kapcsolódó fogalmat, ami a klinikai pszichoanalízisből jött, ez a többszörös funkció (Waelder, 1930). A másik két alapelv lényegében véve olyan távlatokat jelent, amelyek nem annyira kiindulópontul szolgálnak, hanem a saját munkámból bontakoztak ki, de amelyek mégis Freud néhány korai, az ábrázolás természetéről szóló írásából származnak (1900, 509-622.). Úgy vélem, mindezek az alapelvek látenszen jelen vannak Cone professzor elemzésében, ahol pedig nem, ott legalább a terep elő van készítve számukra.

Első alapelv: túldetermináltság és többszörös funkció

Önmagában minden egyes értelmezés leegyszerűsítő lehet, ha nem illeszkedik egy tágabb értelmezési kontextusba. Ez igaz, akár klinikai anyaggal, akár tudományos szöveggel, akár művészi alkotással foglalkozik valaki. A túldetermináltság elve egyszerűen azt mondja ki, hogy „egy adott jelenség létrejöttében egyszerre több tényező játszik szerepet, és egyes tényezők lényegesebbek

másoknál” (Eidelberg, 1968). Ez arra mutat rá, hogy minden mentális aktivitás, beleértve a kreatív is, különféle összetevők kompromisszumának eredménye. Egy kreatív aktust nem csupán bonyolítanak az azt felépítő, közrejátszó alkotóelemek, hanem gazdagodik is általuk. Szükségszerűek a jelentés elmélyítéséhez. A pszichoanalízis már régen megértette, hogy ez a mechanizmus „széles körben érvényes, és nem korlátozódik a neurózis területére” (Eidelberg, 1968, 288.).

Roy Schafer, pszichoanalitikus kutató leszögezi, hogy a pszichoanalízis nem beszél arról, hogy valami „valójában” mit jelent. „Mert valaminek a »valódi« jelentéséről beszélni” nemcsak a túldetermináltság elvét venné semmibe, hanem egy másik alapelvet is, a többszörös funkciót. Schafer (1983) azt írja: „Ha valaki további jelentéseket fedez fel, mélyebb, nyugtalanítóbb, archaikusabb vagy burkoltabb jelentéseket annál, mint ami elsőre szemünkbe-fülünkbe ötlük, az még nem igazolja, hogy az a végső igazság, mely a felszín mögött meghúzódik – az a »való« világ...” (8.).

Kifejezetten Schubert példájára alkalmazva, ez az alapelv olyan, a zeneszerzőt motiváló tényezők univerzumát veti föl, amelyek manifeszt szinten pusztán „művészi döntéseknek” tűnnek, mint egy egyszerű előjegyzés vagy egy zenei ötlet megvalósítása – például a problémás feloldott E hangra eső kompozicionális választásban. Mindenesetre a többszörös motivációk hálójában, amelyek cselekvésre sarkallhatják a zeneszerzőt, döntő szerepük van olyan tényezőknek, mint az ízlés, a neveltetés és a hagyomány, de ezek általában a művészi választás konfliktusmentes elemét alkotják; azaz *neurotikus* konfliktustól mentesek, bár nem feltétlenül függetlenek más, belső kreatív küzdelmektől.

Ami a hagyományt illeti, Cone számol ennek a zenei döntésre gyakorolt hatásával. Ez vitát váltott ki a kétértelmű „előjegyzési szituáció” technikai és esztétikai jelentőségét illetően a 18. és 19. század zenéjében (Cone, 1974, 236.). Számomra úgy tűnik, ahol a tradicionális elem van túlsúlyban a művészi választásban – vagy csak hagyományos elem van benne –, ott sok elem kumulatív hatásával van dolgunk, amelyben az individuális motivációk nyomai alaposan elhalványodhattak, elmosódhattak, vagy akár ki is törölődhetnek. Egy ilyen irányzat szélsőségessé válásával olyan munkákkal találkozhatunk, amelyek sablonosak, érdektelenek, és minden mélység híján valók. Ezzel szemben a tisztán tradicionális hatás relatív hiányában nem csupán az egyéni pszichológiára találhatunk rá, hanem az újító eredetiségre is.

A túldetermináltság magyarázatot ad a többszörös motivációra, beleértve azokat a motivációkat (de korántsem csak ezeket), amik pszichés konfliktusokból erednek. Valójában minden művészet, nevéhez méltóan megköveteli ezt a fajta többszöröséget. Például Cone rövid kitérője az értelmezés világába

egyáltalán nem kérdőjelezi meg Maynard Solomonnak a Schubert karakter- és motivációs mintázatáról szóló, *Schubert and the peacocks* [Schubert és a pávák] című művében később (1989) és részletesebben kifejtett gondolatainak jelentőségét. Sőt, inkább fölerősíti azt. (Solomon munkájára később visszatérünk.)

Van egy, a túldetermináltsággal összefüggő és reciprok alapelv, amit Waelder többszörös funkciónak nevez (1930). „Ennek az alapelvnek az értelmében egy feladat megoldására tett minden kísérlet szükségszerűen ugyanakkor törekvés egyben más feladatok megoldására, még ha tökéletlenül is” (145.). A kreatív aktus fogalmára alkalmazva: különféle pszichológiai funkciók követelményei nyerhetnek kielégülést. Waelder ezt a lelki élet mozgatórugóinak (ösztönén, én, felettes-én), a külvilágnak, valamint az ismétlés tudattalan emberi imperatívuszának, az ismétlési kényszernek a követelményeiként fogalmazta meg.

Úgy vélem, hogy ebben az elméleti keretben, az értelmezés megfelelő fentartásaival még egy művészi aktus megspórolása is, mint Schubertnél az „előjegyzett feloldott E” ötlete, termékenyen közelíthető meg. (Itt természetesen az interpretáció alapvető különbségére utalok a klinikai és az alkalmazott környezetben.) Ebben az esetben például egy egyszerű előjegyzés, mint töbértelmű és sarkalatos metszéspont, éppen mentális szervezőnek és összerendezőnek tekinthető. Így én-funkciót tölthet be a kreativitás szolgálatában, míg a létrejövő kreatív produktum a cselekvés elővételezését tartalmazza. Egyidejűleg a többi követelmény is teljesül. Nemcsak a harmonikus „szabályok” pontos betartása, hanem azok feszegetése, átlépése is a felettes-én funkció fennhatósága alatt áll. Az ösztönén pedig elgondolható azoknak a szexuális impulzusoknak a kiváltójaként, amelyek Cone leírásában „furcsa, nyugtalanító elemként”, „engedetlenként” jelennek meg. Azok az impulzusok tehát, amelyek tiltás alá eshetnek és konfliktust válthatnak ki más természetű felettes-ént hívnak elő, mint egy technikai kérdésfeltevés. Ehhez hasonlóan az ismétlés tendenciája nem csupán a maga technikai megvalósításában szemlélhető, hanem talán mélyebben, bármely szimbolizált tudattalan vágy, illetve törekvés vonatkozásában. Továbbá az ismétlésre való hajlam olyan idioszinkratikus stilisztikai gesztusokat eredményezhet, amelyek afféle kreatív ujjlenyomatoként, a zeneszerzőre jellemzőként azonosítanak egy zenedarabot. És fordítva, egy zenei invenció, ami ezen ágensek pszichés igényéből fakad, cserébe kielégíti a szükségleteiket. Így hát reduktív módon arról beszélni, hogy valami mit jelent „valójában”, inkább a pszichoanalízis paródiája, semmint teljes értékű képvisellete. A zeneszerzés kreatív aktusát, még egy egyszerű elem kiválasztását is, úgy kell szemlélni, mint sokoldalú pszichés kompromisszumot, amely szükségszerűen tartalmaz tudattalan és tudatos elemeket is.

Második alapelv: az eltolás végtelen lehetőségei

A lelki működésben létezik egyfajta változékonyság és rugalmasság, amely a klinikumban úgy ismert, hogy a lelkiállapot minden aspektusa potenciálisan bármely más aspektussal kifejezhető. Ennek eredményeképpen egyik dolog könnyedén képviselheti a másikat. A legtisztább ez talán az álomban, de korántsem korlátozódik arra. Másként fogalmazva, a *pszichikus képviselők az eltolás végtelen lehetőségein mehetnek át*. Így bármely, a lelki életben azonosítható egyedi elem, amely egy bizonyos *formában* ábrázolhatóvá válik, felvehet egy másik formát, sőt egy harmadikat, és így tovább a végtelenségig. Tudjuk például, hogy olyan eltérő lelki megnyilvánulások, mint a tünet, a jellemvonás, a nyelvbotlás, a vicc és az álom alapvetően összefügghetnek. Ehhez hasonlóan bármi, ami ábrázolható például *vizuális* álomszimbolikával, alkalmas lehet a *hangzó* szférájában történő ábrázolásra is. Ez valóban megtörténik bizonyos álmokban, amelyek eredendően hangzó jellegűek. Valójában éppen a pszichoanalízisnek ez az elfogultsága a vizuális javára a hangzóval szemben, ez az a lényegi tényező, ami a pszichoanalízisnek a zenére való lehetséges alkalmazásait annyira bizonytalanná teszi.

Susan McClary cikke, a „Schubert’s sexuality and his music [Schubert szexualitása és zenéje]” (1992) megkísérli összekapcsolni Schubert jellemét és szexualitását a zenéjében megjelenő szimbolikus ábrázolással. Schubert *Befejezetlen szimfóniájáról* elmélkedve fölveti: „Míg a szexuális orientációnak nem szükségszerűen kell bármilyen hatást gyakorolnia a kreativitásra, Schubert talán szándékosan tár fel zenéjében alternatív szubjektum- és érzelem-konstrukciókat.” A pszichoanalitikus szemlélet a „szándékosan” mellé természetesen odatenné a „tudattalanul”-t is. Akár teljesen kielégítőnek találjuk a gondolat kifejtettségét, akár nem ebben az erősen kritizált cikkben, fontos felfigyelni az alapfeltevésre (Rothstein, 1992). Ez pedig az eltolás végtelen lehetősége az intrapszichés életben, ami megteremti annak lehetőségét, hogy egy ilyen ábrázolás létrejöhessen. Ebben a tekintetben én elfogadom, hogy McClary megközelítésének, még ha nem is következetes, van lélektani hitelessége.

Térjünk vissza Cone Schubertjére. Cone a zeneszerző lelkében dúló konfliktusra hivatkozik, egy „lelki mintázatra”, mint mondja, ami „*a Moment musical zenei struktúrájában ölt testet*”. (A kiemelés tőlem származik ugyan, de vegyük észre, hogy mennyire hasonlít McClary feltételezéseiseihez.) Ha úgy tekintjük, mint „a kicsapongás érzékeny személyiségre gyakorolt hatásának modelljét”, akkor veszélyes és ellenállhatatlan vonzerőre való törekvésekből áll, amelyek győzedelmeskedhetnek a mesterségbeli tudás és az önkontroll fölött, és a „személyiségen hagyott kitörölhetetlen és fájdalmas nyomokkal” állnak összefüggésben (1974, 24.). Tehát az egyik sugárútnak, amelyen a lelki

élet tartalmának és a szerkezetének eltolása halad, a karakter tűnik. A másik a hangzás területén, a zenei szimbólumban talál ábrázolásra: az előjegyzett feloldott E hangban kifejezett zenei ötletben.

Ha Solomon Schuberttel kapcsolatos különálló megfogalmazásait kellene alátámasztani, pontot tehetnénk a konfliktust végére az eltolás egy megint csak másik útjának, az aktuális szexuális viselkedésnek, valójában a perverziónak az elemzésével. Solomon nem csupán Schubert körének rejtett homoszexualitásáról ír, hanem, még támadóbban a bécsi társadalomról is: „a szexuális kapcsolatok lehetősége egy férfi és egy ifjú között, a velejáró gyermekmoleesztálással és egy tabu sejtetésével a tapasztalat birodalmába tartozik (Solomon, 1989, 203.).

Ennek tudatában hadd csatoljuk vissza a végtelen eltolhatóság teljes körének kérdését a zenéhez, ha bárki ugyanattól a zeneszerzőtől további zenei példákat vizsgálna. Vajon a leírt pszichés tényezők együttese további és még változatosabb szimbolikus ábrázolásra talál-e Schubert más műveiben? McClary választása a *Befejezetlen szimfóniára* esett. Talán egy dal, ami kiegészítő szöveges asszociációkat nyújtana, újabb kiindulópontul szolgálhat. Az egyik ilyen dal, mely Solomon gondolkodásának fonalát tovább szövelné, Schubert *Ganümedésze*.⁷ Ez átírat Goethének egy gyönyörű trójai ifjúról szóló verséből, akit Jupiter elragadott és felvitt az Olümposzra, és az istenek pohárnokaként tett halhatatlanná. Goethe költeménye szenvedélyesen zárul: „Az öletekben / fölfelé / ölelten öleltetni / Föl a kebledre / világok szíve, Atyám!”⁸ (Németül: „In eurem Schosse / Aufwärts! / Umfanged, umfangen! / Aufwärts an deinen Busen / Alliebender Vater!”) Mit tudnánk kezdeni Conenak a *Moment Musical*-on, illetve McClary-nek a *Befejezetlen szimfónián* végzett részletes elemzésével?

Harmadik alapelv: végtelen ábrázolhatóság

Végezetül a többszörös jelentéseket fogjuk röviden vizsgálni, amiket akár egyetlen kreatív elem is hordozhat. Egy adott szimbólumnak abból az előnyös helyzetéből indulunk ki, hogy *minden szimbólum alkalmas a végtelen ábrázolásra*. (A két további alapelv, a végtelen eltolhatóság és a végtelen ábrázolhatóság tehát egymást kiegészítő elvek.)

Mintegy kompromisszumként: egy zenei ötlet hordozhat effajta párhuzamosan tárgyalt többszörös jelentést. Ezen felül, az idő folyamán egyes

⁷ Ganymed, D544, Op. 19. (1817) (a ford.)

⁸ In: Goethe: *Versék*. Budapest, Európa, 1982. 303. Ford. Szabó Lőrinc. (a ford.)

jelentések felbukkanhatnak, míg mások elhomályosulnak. Ismét Schubert szolgál két érdekes példával, mindkettő zenéje közhelyszerűvé válásának irányába mutat. Az a szerencsétlen – noha jó szándékú – igyekezet a múlt nemzedék zenetanárainak részéről, hogy rávezessék diákjaikat a zene – ebben az esetben Schubert – „megbecsülésére”, oda vezetett, hogy szavakkal kommentálták Schubert *Befejezetlen szimfóniájának* témáit. („Ez az a szimfónia stb...”) Ez érdekes, de banális példa arra, hogyan bukkanhat fel újabb jelentés, ami sok szerencsétlen tanuló számára korlátokat állít, és megakadályozza, hogy más ábrázolások és jelentések elérhetővé váljanak számukra.

Végül pedig Schubert Asz-dúr *Moment musical*-jának magának is érdekes, ebbe az irányba mutató utótörténete van. 1916-ban Henrich Berte írt egy operettet Schubertről, a *Schwammerl* [Gomba] című életrajzi regényre támaszkodva. Ez az operett, a *Dreimäderlhaus* óriási népszerűségnek örvendett és „minden idők egyik legsikeresebb színpadi művének kell tekinteni” (Hilmar, 1992, 42-43.). A záródal egy panasz, utolsó sorai a mi *Moment musical*-unk első szakaszából állnak. Szövege a következő:

Nicht klagen, nicht klagen!
Was Dir bestimmt musst Du ertragen!
Halt Stille, halt stille,
es ist des Schicksals Wille.
Voruber, voruber, vorbei!

(Ne siránkozz, ne siránkozz! / Amit rád kiszabtak, el kell viselned! / Maradj csendes, maradj csendes, ez a sors akarata. / Elmúlt, elmúlt, el!)
(Hilmar, 1992, 43.)

Mindennek dacára, ez és minden más zenei szimbólum hordozza a lehetőséget más jelentések létrejöttére – a szakmai jelentések, a történeti jelentések, valamint a személyes és a pszichológiai jelentések végtelen során át. Az értelmezés összetettebbé válik, ha nemcsak a zeneszerző és a hallgató, hanem az előadó közreműködésével is számolunk. Úgy vélem, a lehetőségeknek ez a gazdagsága, amely részben a korábban említett „bonyolult pszichés kompromisszum” eredménye, az, ami megalapozza a művészetet. Valójában ez szükséges feltétele. Ez adja meg a lehetőséget az előadó számára, hogy a műhöz újra és újra, megújult érdeklődéssel térjen vissza, és teszi lehetővé a hallgatónak, hogy a gyakran hallott műben soha el nem múló varázusra találjon.

Takács Mónika fordítása

IRODALOM

- BAUDRY, F. (1992). Faulkner's As I Lay: Issues of method in applied psychoanalysis. *Psychoanalytic Quarterly*, 61(1):65-84.
- COKER, W. (1972). *Music and Meaning*. Free Press, New York.
- CONE, E. T. (1974). *The Composer's Voice*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- CONE, E. T. (1982). Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics. *19th Century Music*. 5(3): 233-241.
- DEUTSCH, F. (1959). *On the Mysterious Leap from the Mind to Body. A Workshop on the Theory of Conversion*. International Universities Press, New York.
- DUCKLES, V. (1980). Musicology. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8., Macmillan, London.
- EIDELBERG, L. (1968). *Encyclopedia of Psychoanalysis*. Free Press, New York.
- FEDER, S. (1990). The nostalgia of Charles Yves: An essay on music and affects. In: S. Feder, R. L. Karmel, & G. H. Pollock (Eds.): *Psychoanalytic Explorations in Music. First Series* (pp. 233-266). International Universities Press, Madison CT.
- FEDER, S. – KARMEL, R. L. – POLLOCK, G. H. (Eds.) (1990). *Psychoanalytic Explorations in Music. First Series*. International Universities Press, Madison CT.
- FREUD, S. (1900). The Interpretation of Dreams. *SE 5*, Hogarth Press, London, 1953. [Magyarul: *Álomfejtés. [Die Traumdeutung]*. Ford. Hollós István. Helikon, Bp. 1986]
- FREUD, S. (1910). „Wild” psychoanalysis. *SE 11*: 221-227. Hogarth Press, 1957. [Magyarul: A „vad” pszichoanalízisről]. Ford. Friedrich Melinda. *Thalassa* (18) 2007, 1: 101-106.]
- HILMAR, E. (1992). *Observations on the „Trivialized” Schubert*. Symposium „Perspectives on Schubert”. Schubertiade, Tisch Center, 92nd Street Y, New York, January, 25 to February 2.
- KERMAN, J. (1985). *Contemplating Music*. Harvard University Press, MA.
- KIVY P. (1980). *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton, NJ.
- KNEIF, T. (1985). Hermeneutics. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8., Macmillan, London.
- LAGER, S. (1967). On significance in music. In: *Mind: An Essay on Human Feeling*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MCCLARY, S. (1992). *Schubert's sexuality and his music*. Paper presented at Tisch Center for the Arts, 92nd Street Y, Symposium „Schubert the Man-Myth versus Reality”, February.
- PATER, W. (1873). The Renaissance. „The School of Gorgione.” In: *MacGill's Quotations in Context*. Harper, New York, 1969. [Magyarul: A renaissance. Révai, Budapest, 1919. Ford. és bev. Sebestyén Károly]

- ROSE, G. (1980). *The Power of Form: A Psychoanalytic Approach of Aesthetic Form*. International Universities Press, New York.
- ROTHSTEIN, E. (1992). Was Schubert gay? If he was, so what? Debate turns testy. *New York Times*, C11.
- SADIE, S. (szerk.) (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. Macmillan, London.
- SCHAFFER, R. (1983). *The Analytic Attitude*. Basic Books, New York.
- SOLOMON, M. (1989). Schubert and the peacocks. *19th Century Music*, 12(3):193-206.
- TOVEY, D. F. (1935). *Essays in Musical Analysis*, 6 vols & supplementary vol., Oxford University Press, London.
- WAELDER, R. (1930). The principle of multiple function. *Psychoanalytic Quarterly*, 5: 45-62.
-

E számunk szerzői

Erős Ferenc, pszichológus, egyetemi tanár, MTA TTK KPI, PTE
Pszichológiai Doktori Iskola.
E-mail: erosf@mtapi.hu

Borgos Anna, pszichológus, MTA TTK KPI. E-mail: borgosanna@gmail.com

Stuart Feder (1930-2005), amerikai pszichiáter, pszichoanalitikus zene-tudós.

Nathan Roth, amerikai pszichiáter, kiképző pszichoanalitikus.

Aleksandar Dimitrijevic, pszichoanalitikus, Belgrádi Egyetem
Pszichológia Tanszék. E-mail: adimitri@f.bg.ac.rs

Horgász Csaba, pszichoanalitikus, klinikai szakpszichológus, Zölddióház Pszichoterápiás Rendelő. E-mail: horgasz.csaba@t-online.hu

Zipernovszky Kornél, jazzújságíró, szerkesztő. E-mail: kornel.zipernovszky@librimedia.hu

Sigmund Freud idegenkedése a zenétől: egy epileptológiai eset*

Nathan Roth

Bár az emberiség történetében kevés embert tanulmányoztak olyan alaposan, mint Freudot, tudomásom szerint senki sem próbálta meg a zenével kapcsolatos ellenérzését megmagyarázni. Jones¹⁶ szerint: „A zenétől való idegenkedés Freud egyik közismert jellemző tulajdonsága volt. Jól emlékszünk fájdalmas arckifejezésére, mindahányszor belépett egy étterembe vagy sörkertbe, ahol együttes játszott, milyen hamar befedte fülét tenyerével, hogy útját állja a hangoknak”. Schur³¹ azt mondja, hogy „Freudról nem lehet azt állítani, hogy zeneszerető ember volt.” Ugyanakkor Jones, Schur és mások, amikor megjegyzést tesznek viselkedésének erre a jellegzetességére, nem töprengenek el azon a tényen, hogy mindeközben Freud a világ akkor egyik legfontosabb, ha nem a legfontosabb zenei fővárosában élt. Az ember úgy olvashat³⁸ Freud kulturális háttéréről, hogy közben nem találkozik a „zene” szóval. A körülményt, hogy nyilvánvalóan negligálta a körülötte zajló zenei tevékenységet, életrajzírói csendesen tudomásul vették – nem így maga Freud. Bizonyítékok vannak arra, és ezekre alább ki is térünk, hogy Freud nem volt közömbös saját viselkedésének e része iránt, bár, összhangban általános hozzáállásával, nem verte nagydobra. Kezdetől fogva meghívta Max Grafot, a zenetudóst és híres Kis Hans esetének apját, a szerda esti, otthonában tartott találkozókra. Graf dolga volt „kivizsgálni a híres muzsikuskok pszichológiáját, és a zeneszerzés folyamatáét, felhasználni a pszichoanalízist erre a feladatra”.¹⁴ Graf szerint „Freud nagy művészi érzékenységgel rendelkezett, de legnagyobb sajnálatára eléggé botfűlű volt. Gustav Mahlernek a spirituális és személyes energiáit csodálta... Freud az egyik legműveltebb ember volt, akit valaha ismertem”. Amikor J. J. Putnam be akarta hozni a vallást és a filozófiát a pszichoanalízisbe, Freud² így írt neki: „Nem érzem szükségét a magasabb morális szintézisnek éppen úgy, ahogy nincs jó zenei hallásom sem.” Freud tökéletesen tisztában volt Bécs nagy muzsikusainak jelentőségével a külvilág számára. Kezelte mind Gustav Mahlert,^{17, 20, 24, 11} mind Bruno Waltert, aki izomtónus

* Sigmund Freud's dislike of music: a piece of epileptology. *Bulletin of the New York Academy of Medicine*. 1986 September; 62(7): 759–765.

A szokásostól eltérő számozott jegyzetek a tanulmány végén találhatóak. (A szerk.)

rendellenességtől szenvedett, és aki megható módon mondja el önéletrajzában⁴¹, hogy Freud mentette meg a karrierjét. Freud találkozott Arnold Schönberggel is. „Azt állították, hogy Schönberg és Freud sosem találkoztak. Ez nem igaz. Megszerveztek egy interjút a Schönberg család egy tagjával a húszas években. Amikor vége lett, ... Schönberg rokonához fordult és így szólt: »Freud nyilvánvalóan érdekes ember, de nekem mi közöm van mindehhez?«”.²⁷ Egyszer, a fogyatékosága kapcsán azt az észrevételt tették Freudnak, ennek az oly elegáns és művészi embernek, hogy „Jones... csak félszívvvel foglalkozott Freudnak a zenei érdeklődés és ízlés iránti meghökkentő érzéketlenségével – ami pedig nagyon ritka, ezért elég feltűnő volt a bécsi középosztály köreiben”.³⁹ Ellenberger szerint⁸ „Freud nem igazodott minden szempontból a felsőbb réteghez tartozó bécsi típusához. Nem volt gyakori operába és színházba járó...”. Érdekes, hogy nem Freud volt az egyetlen neurológus, akit hidegen hagyott a zene: mind Gordon Holmes, mind Hughlings Jackson hasonló érdektelenséget mutatott³, és Jackson, akárcsak Freud, szintén súlyos migréntől szenvedett.

Freud nemcsak maga került a zenét, hanem azt megtagadta testvéreitől is. Ez nem kis áldozat a nővérektől akkor, amikor fiatal hölgyekkel szemben általános elvárás volt, hogy fejlesszék zenei tehetségüket, és amikor a gépzene technikai fejlődése még csak a kezdeteknél tartott. A zsarnokság eme megnyilvánulásának az volt a magyarázata, hogy hősiünknek csendre volt szüksége az otthoni tanulmányaihoz. A legtöbben azt hiszik, hogy a család nem tudta volna megengedni magának a zeneoktatás költségeit, bár Ellenberger⁸ szerint az apa, Jacob Freud igenis vett a családjának egy zongorát, és zeneórákat a gyerekeknek.

Jól ismert, hogy Freud tartózkodott a spekulatív vagy vakmerő vállalkozásoktól, és igyekezett ragaszkodni a hűvös tudományos valósághoz. Erre utal Ehrenwald az újabb hasított agykísérletek fényében, amikor úgy véli, hogy Freud nem engedett szabad folyást a jobb agyféltekei működéseinek. „Ugyanakkor ... bőséges bizonyítékaink vannak arra, hogy a szigorúan bal féltekés fegyelem és tudományos tekintély örve alatt eltéveszthetetlenül működött a jobb féltekés intuíció, inspiráció és a fantázia.” „Az esszenciálisan jobb féltekés impulzusok kombinációja az uralkodó bal féltekés tevékenységekkel valójában Freud zsenialitását fémjelzik.” „Megadni magát a zeneinek, a vallásosnak, a misztikusnak nyilván túl fenyegető lett volna számára.”⁶

Kanzer szerint¹⁹ Freud „csak közvetve engedett elismerést fantáziájának úgy, hogy projiciálta azt írókba és művészekbe, akiknek irányában átélte a hasonmás érzését, ... és elhárításokat működtetett azzal szemben, hogy elfogadja a kreatív inspiráció felelősségét ödipális aspektusaikkal együtt.” Másrészt Freud egyáltalán nem volt mentes a művészi tehetségtől. Általában a

zeneértés készsége kéz a kézben jár a kiváló nyelvi készségekkel, és Freud valóban ragyogóan használta a nyelvet, bár Monrad-Krohn²⁶ szerint a nyelv dallama „aligha tekinthető különösebben zenei kifejezésnek”.

Ha meg akarjuk érteni, hogy Freud miért nem szerette a zenét, figyelembe kell vennünk a reflex epilepszia egy meglehetősen ritka esetét, a muzikogén epilepsziát. Összesen mintegy hatvan ilyen esetről készült leírás. Ezek igen különös és specifikus jellemzőket mutatnak. Például a zongorazene tűnik az ilyen rohamok leggyakoribb kiváltó okának, amely néha csak akkor lép fel, ha az áldozat maga játszik a hangszeren. Egyes páciensek csak akkor élik át a görcsöket, ha bizonyos meghatározott zenei műfajoknak vannak kitéve, mint például a katonai indulók, egyházzene vagy szentimentális zene³, vagy akár templomi harangok²⁸. Ha a zenére lehet számítani, akkor a páciens fel tudja magát készíteni, és ki tudja védeni a hatásokat azzal, hogy megszünteti a zenét, ha lehetséges. Ha nem tudja elkerülni a rohamot, kifejlődik benne a zenétől való félelem⁵. A zenehallgatásnak való kitettség különböző rohamokat okozhat, például absence-t, temporális lebeny rohamokat, ájulások és grand mal rohamokat. Ha a kevésbé súlyos formák jelennek meg a zenére reakcióként, a grand mal rohamok néhány páciensnél késleltetve, nem egy időben jelentkezhetnek. Így azután, például Stubbe Teglbjaerg esetében³⁷ különböző rohamok léptek fel kisebb ájulási érzettől kezdve több, tipikus grand mal-ig, és az operációja után még mindig voltak muzikogén rohamai és ájulása. Strang páciense³⁶, egy 34 éves férfi grand mal-t és rohamokat élt át, de tudatvesztés és tónusos izomkontrakciók nélkül. A rohamok mind a kis, mind a nagy formájukban csak akkor léptek fel, amikor a páciens maga játszott zongorán. Ezen a ponton eszünkbe kell hogy jussanak Freud ájulások rohamai. Rosenberg szerint²⁹ Freudnak hat ilyen rohama volt, és ő maga az oftalmoplégias migrénnel és neurológiai problémáival hozta őket összefüggésbe. Három ezek közül az ájulások események közül a müncheni Park Hotel éttermében következett be, ahol szinte biztosan hallott zenét. Amennyiben Freud tudatosan vagy tudat alatt tisztában volt ájulásainak és a zenének az összefüggésével, akkor vonakodása attól, hogy koncerteket látogasson, már nem rejtély többé. Nem kétséges, hogy a migrénnel valami köze van az epilepsziához²¹, és ezt a témát az ájulások migrénnel összefüggésben tárgyalták³², ami éppen a Freud által felállított öndiagnózis. „A migrénes rohamokat súlyosbíthatja a tudatvesztés. Néhány ilyen páciens esetében az elektroencefalográfiai minták és az anti-epileptikus kezelések hatékonysága megerősíti az epilepszia diagnózisát. Másoknál az ájulások mechanizmusa még nem tisztázott” – majd a szerzők ismertetik elképzelésüket az ájulások eredetéről vonatkozóan, amely közvetlenül összefüggésbe hozható témánkkal, Freud személyes tapasztalatával.

A muzikogén epilepsziás páciensek sokszor felismerték, hogy bizonyos zenei formákat következmények nélkül hallgathatnak, mert ezek nem fognak

rohamokat előidézni. Ez megmagyarázná, hogy életének kései szakaszában miért szerette meg Freud Mozart *Don Giovanni*jét, és miért nézte meg előadásait. Amikor felfedezte, hogy barátja, Schönberg nem látta még ezt a művet, Freud ragaszkodott hozzá, hogy magával vigye¹⁷. Ebben az esetben a botfülű Freud annak az embernek az exhibicionista viselkedésére emlékeztet, aki felgyógyult (ha részlegesen is) egy szervi alapon vagy pszichogenetikusan kiváltott gátlás alól. Az ilyen emberek gyakran mutatnak erős hajlamot, hogy nyilvánosan olyan tevékenységbe kapcsolódjanak bele, amely valamilyen okból korábban tilalmas volt számukra.

Még meggyőzőbben lehetne Freud zenei averzióját egy többé-kevésbé látens rohamokat kiváltó rendellenességnek tulajdonítani, ha több bizonyítékunk lenne epilepsziájára, amelyek megerősítik ezt a diagnózist. Azonban meghalt, mielőtt az elektroencefalografikus és más vizsgálati módszerek szabadon alkalmazhatók lettek volna. A muzikogén epilepszia diagnózisa sok esetben azért meggyőző, mert a pácienseknek grand mal rohamaik is voltak más alkalmakkor is, mint amikor zenét hallottak. Van némi bizonyíték arra, hogy Freud az epilepszia egy másik manifesztációját is mutatta, ami adhat valamennyi megerősítést az itt kifejtett klinikai véleményre.

A reflex epilepszia egy másik formája, amely releváns lehet a mi kontextusunkban, az, amely egy hirtelen mozgásra adott válaszként jelentkezik^{22, 42, 23}. Ezek az esetek a torziós görcshöz hasonló tonikus görcsökkel és vonagló mozgásokkal járnak, általában abból a végtagból elindulva, ahol a hirtelen mozdulat lezajlott. Az ilyen esetekben a tudatvesztés minimális, vagy teljesen hiányzik. Az epilepszia ilyen esetének kapcsolata a muzikogén epilepsziával abban a tényben ragadható meg, hogy a muzikogén epilepszia – azokban az esetekben, amikor a zongorázásra adott reakcióként jelentkezik – csak akkor lép fel, hogyha a páciens maga játszik a hangszeren. „A gyors séta mindig stimulálta Freud gondolkozását, de néha a kísérője alig kapott levegőt.”⁷ Freud hajlama a hirtelen és gyors mozgásra jól ismert. Alig néhányan tudtak vele lépést tartani, amikor gyalog felfedezett magának egy várost, ahol még nem járt. Jól ismertek napközbeni nekiiramodásai Bécs városának. De – és ez a legfontosabb – Freud minden kommunikációját kézzel szerette írni, és szenvedett attól, amit írógörcsnek nevezett¹⁸. Jones biztosít minket arról, hogy ez nem az írógörcs neurotikus formája, és ezt a megállapítást készségesen el is fogadhatjuk, hiszen ezt az állapotot ma már általában a torziós disztónia manifesztációjának tekintik.^{34, 30} Freud úgy emlegette ezt, mint az ő „diszgráfiaját”²⁵. Lehet, hogy Freud felismerte magában ugyanazt az izomtónus rendellenességet, amit Bruno Walterben fedezett fel, akit neurotikus foglalkozási görcsök diagnózisával küldtek hozzá. Mivel eredetileg neurológus volt, Freud nem analizálta WALTERT, hanem más módon kezelte, és ezáltal megmentette a karrierjét. Így tehát ésszerűnek tűnik, hogy a muzikogén epilepsziával együtt

Freudnál kombináltan jelentkezett a hirtelen mozgásra kialakuló reflex epilepszia. Milyen érdekes lenne, ha Freud életében már lehetséges lett volna ezeket a klinikai véleményeket elektroencefalografikus és elektromiografikus vizsgálatokkal ellenőrizni.

Vannak kísérleti bizonyítékok arra vonatkozóan, hogy a mozgás összefügg az audiogén rohamokkal. A patkányok rohamokat élnek át füttyjelre és más hangokra, de ha fizikailag korlátozva vannak és nem engedik őket mozogni, akkor a roham nem következik be a hangra.³³ Ez lenne az a faktor, amely a muzikogén epilepsziát olyan színben tüneti fel, mintha az a zongorázásra adott válasz lenne, akkor, amikor a páciens maga játszik a hangszeren?¹⁵ A roham csak akkor következik be, ha a mozgásképeség nem korlátozott. Sok megfigyelő rámutatott már a mozgás élményére mint a zene kardinális jellemzőjére. Sterba³⁵ szerint „a mozgás örömét mint a zenei élmény leglényegét ismerjük fel”. Gardner¹⁰ hozzáteszi, hogy „a zene elsősorban kinesztetikus élmény a fiatal gyermek számára”. Úgy tűnik, hogy Freudnál a mozgásképeség szabad kihasználása összefüggött az ájulásos rohamok megjelenésével és azoknak a zenével való kapcsolatával. Másrészt amikor idősebb korában Freud mozgása lelassult, el tudta viselni a zene bizonyos formáit.

Freud viselkedésének másik jellemzője, amely fontos lehet az életében a feltehető rohamok megjelenésével kapcsolatban, az úgynevezett „hipergráfia-*val*” függ össze. Ezt a jelenséget¹² több esetben is leírták mint rohamok megjelenését, különösen híres embereknél.¹³ Így például Dosztojevszkijnek „lázás írása”, Van Goghnak „skribomániája” és „hipergráfiaja” volt.

A kérdésről, hogy felléphet-e az epilepszia esetében eksztatikus aura, már nagy terjedelemben értekeztek, és manapság a jelenség létezését inkább elismerik – egyes szakemberek megaláztatására. Gastaut hosszan tekintette át a témát¹³, és arra a következtetésre jutott, hogy valójában az eksztatikus aura nem következik be. Voskuil⁴⁰ nem kötelezi el magát egyik álláspont mellett sem, de Cirignotta és mtsai¹ „képesek voltak poligráfós felvétellel dokumentálni az eksztatikus roham halántéklebenyi eredetét”. A szerzők megállapítják: „Ez az eset tisztán megmutatja, hogy a temporális lebeny epilepszia olyan rohamokat okozhat, amelyeket szubjektíven »eksztatikus« állapotként élnek át.” Dosztojevszkij⁴⁰ így írta le saját eksztatikus auráját: „Ti mind egészségesek vagytok, sejtelmetek sincs arról a boldogságról, melyet mi epilepsziások érzünk közvetlenül a roham előtt.” Ezeket a szempontokat lehet alkalmazni Freuddal kapcsolatban egy másik szokatlan viselkedés esetére, amelyet eddig nem magyaráztak meg. Amikor másodszor ájult el Jung jelenlétében a müncheni Park Hotel éttermében, Jung egy díványra fektette. „Első szavai nagyon különösen hangzottak: »Milyen édes lehet meghalni.«”⁴⁴ Lehetett ez egy eksztatikus aura bizonyítéka, amit Freud éppen átélt?

A muzikogén epilepszia fókusza leggyakrabban valamelyik halánték lebenyben található. A részleges komplex rohamoknál a temporális lebeny

epilepszia esetén sokszor találkozunk déjà vu élménnyel. A déjà vu gyakran fordul elő mindenféle embernél, és nem feltétlenül van patológikus jelentősége. Ugyanakkor az a tény, hogy Freud⁹ maga leírta a valóságvesztés élményét, egy olyan jelenségét, amely szoros rokonságban áll a déjà vu-vel, ennek a dolgotatnak az állításait némi megerősítéshez juttatja.

Freud azért írta meg „A tudományos pszichológia tervezetét”, hogy megpróbálja megtalálni a pszichológiai folyamatok és események neurológiai értelmét. Talán elérkezett az idő ahhoz, hogy lehetségessé váljék egy „Tudományos karakterológia tervezet” összeállítása. A jelen esszé arra vonatkozó próbálkozás, hogy neurológiai fogalmakkal próbálja meg leírni Freud jellemző viselkedésének feltűnő és hosszasan fennmaradó vonását.

Zipernovszky Kornél fordítása

JEGYZETEK

1. Cirignotta, F. Todesco, C. V. and Lugaresi, E.: Temporal lobe epilepsy with ecstatic seizures (so-called Dostoevsky epilepsy). *Epilepsia*, 21:705-710, 1980.
2. Clark, R. W.: Freud. *The Man and the Cause*. New York, Random House, 1980, 304.
3. Critchley, M.: *The Divine Banquet of the Brain*. New York, Raven, 1979, 234.
4. Critchley, M.: Musicogenic epilepsy. *Brain*, 60:13-27, 1937.
5. Critchley, M.: személyes közlés.
6. Ehrenwald, J.: *Anatomy of Genius*. New York, Human Sciences Press, 1984, 73-80.
7. Eitingon, M.: In: Alexander, F., Eisenstein, S. and Grotjahn, M. (eds.): *Psychoanalytic Pioneers*. New York and London, Basic Books, 1966, 52.
8. Ellenberger, H. F.: *The Discovery of the Unconscious*. New York, Basic Books, 1970, 465.
9. Freud, S.: Levél Romain Rolland-hoz. Emlékezetzavar az Akropoliszon. Ford. Schulcz Katalin. In: Sigmund Freud: *Válogatás az életműből*. (Vál., előszó, ismertető szöveg, jegyzetek, bibliográfiai összeáll. Erős Ferenc). Európa, Budapest, 2003, 721-265.
10. Gardner, H.: *The Arts and Human Development*. New York, Wiley, 1973, 190.
11. Gartenberg, E.: *Mahler. The Man and His Music*. New York, Schirmer, 1978, 173-174.
12. Gastaut, H.: New comments on the Bull. N. epilepsy of Fyodor Dostoevsky. *Epilepsia*, 25:408-441, 1984.

13. Gastaut, H.: Fyodor Mikhailovitch Dostoevsky's involuntary contribution to the symptomatology and prognosis of epilepsy. *Epilepsia*, 19:186-201, 1978.
14. Graf, M.: Reminiscences of Professor Sigmund Freud. *Psychoanal. Quart.* 11:465-476, 1942.
15. Herskowitz, J, Rosman, N. P and Geschwind, N.: Seizures induced by singing and recitation. A unique form of reflex epilepsy in childhood. *Arch. Neurol.* 41:1102-1103, 1984.
16. Jones, E.: *Sigmund Freud élete és munkássága*. Bp., Európa, 1983. Rövidített kiadás. Ford.: Félix Pál. 42.
17. Jones, 356-357.
18. Jones, 158.
19. Kanzer, M.: Freud and his literary doubles. *Am. Imago*, 33:231-243, 1976.
20. Kuehn, J. L.: Encounter at Leyden: Gustav Mahler consults Sigmund Freud. *Psychoanal. Rev.* 52:1965. 5-25.
21. Laplante, P, Saint-Hilaire, J. M. and Bouvier, G.: Headache as an epileptic manifestation. *Neurology*, 33:1493-1495, 1983.
22. Lishman, W.A., Symonds, C. P, Whitty, C. W. M. and Willison, R. G.: Seizures induced by movement. *Brain*, 85:93-108, 1962.
23. Lishman, W. A.: *Organic Psychiatry*. Oxford, Blackwell, 1978, 301.
24. Mahler, A.: *Gustav Mahler. Memories and Letters*. Ed. Mitchell, D.. Seattle, University of Washington Press, 1975, 175.
25. Masson, J. M.: *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. Cambridge, MA and London, Belknap, 1985, 48.
26. Monrad-Krohn, G. H.: Dysprosody or altered „melody of language.” *Brain*, 70:405-415, 1947.
27. Peyser, J.: *The New Music*. New York, Delacorte, 1971, 60.
28. Poskanzer, D. C., Brown, A. E. and Miller, H.: Musicogenic epilepsy caused only by a discrete frequency band of church bells. *Brain*, 85:77-92, 1962.
29. Rosenberg, S.: *Why Freud Fainted*. Indianapolis, New York, Bobbs-Merrill, 1978, 213.
30. Roth, N.: Torsion dystonia, conversion hysteria, and occupational cramps. *Comprehens. Psychiat.* 21:292-301, 1980.
31. Schur, M.: *Freud: Living and Dying*. New York, Int. Universities Press, 1972, 103.
32. Sicuteri, F., Boccuni, M., Fanciullaci, M. et al.: A New Nonvascular Interpretation of Syncopal Migraine. In: Critchley, M. et al. (eds.): *Advances in Neurology*, vol. 33. New York, Raven, 1982, 199-208.
33. Shaw, D. and Hill, D.: A case of musicogenic epilepsy. *J. Neurol. Neurosurg. Psychiat.*, 10:107-117, 1947.

34. Sheehy, M. P. and Marsden, C. D.: Writer's cramp-a focal dystonia. *Brain*, 105:461-480, 1982.
35. Sterba, R.: Toward the problem of the musical process. *Psychoanal. Rev.* 33:37-43, 1946.
36. Strang, R. R.: A case of musical epilepsy. *J. Irish Med. Ass.* 59:85-86, 1966.
37. Stubbe Teglbjaerg, H.F.: On musicogenic epilepsy. *Acta Psychiat. Neurol. Scand.*, 24:679-688, 1949.
38. Trosman, H.: *Freud's cultural background. Annual of Psychoanalysis*, vol. I. New York, Quandrangle, 1973, 318-335.
39. Veszy-Wagner, L.: Ernest Jones (1879-1958). Freud's biography. In: Alexander, F., Eisenstein S. and Grotjahn, M. (eds.): *Psychoanalytic Pioneers*. New York and London, Basic Books, 1966, 123-124.
40. Kovalevszka, Sz. *Szonja Kovalevszka élete és naplója*. Ford.: H. Songárdy Gábor [Weisz Elza]. Budapest: Otthon nyomda, é.n. [1922]. Idézi: Voskuil, P. H. A.: The epilepsy of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky (1821-1881). *Epilepsia*, 24:658-667, 1983.
41. Walter, B.: *Téma Variációkkal. Emlékezések és gondolatok*. Ford.: Gál Zsuzsa. Bp., Zeneműkiadó, 1966.
42. Waxman, S. G., Geschwind, N.: Hypergraphia in temporal lobe epilepsy. *Neurology*, 24:629-636, 1974.
43. Whitty, C. W. M., Lishman, W. A. and Fitz Gibbon, J. P.: Seizures induced by movement: A form of reflex epilepsy. *Lancet*, 27:1403-1406, 1964.
44. Jones, E.: *Sigmund Freud élete és munkássága*. Bp., Európa, 1983. Rövidített kiadás. Ford.: Félix Pál. 271.

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 sükettségére³ (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 köthetőek, 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 gyermekkora 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 énpszichológiai 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 pszichonómiai 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.
- GRODECK, 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

MŰHELY

A zene pszichoanalízise

*Reflexiók Mosonyi Dezső elfeledett pszichoanalitikus zenelélektanára,
Bartók fiatalkori műveinek elemzésével illusztrálva*

Horgász Csaba

A pszichoanalízis könyvtárnyi irodalommal, számos releváns elmélettel gazdagította a kreativitásról, a kreatív személyiségről, a befogadás lélektanáról és a pszichológiai műértelmezésről szerzett tudásunkat. A zene mint művészeti ág azonban mindmáig nehezen megközelíthető terület maradt a pszichoanalitikus kutatás számára. Ahogyan erre Mosonyi is utal könyvében, Freud közismerten idegenkedett a zenétől: „Freud maga írta nekem, hogy a zene neki idegen, érthetetlen és hozzáférhetetlen” (Mosonyi, 1934, 5.). De nem csupán Freud útmutatásának hiánya az oka, hogy a pszichoanalitikusok alig tudnak mit kezdeni a zenével. A zene az a művészeti ág, amelyben a formának szinte kizárólagos jelentősége van: a jelentés magukba a zenei struktúrákba ágyazódik.

Ahhoz hogy megértsük, mit is jelent a zene, magukat a zenei struktúrákat, tehát a *formát* kell pszichoanalízisnek alávetnünk, és ezen a téren a pszichoanalízisnek alig vannak hagyományai. Pszichoanalitikusként arra kell választ találnunk, milyen transzformációkon mennek keresztül a lélektani motívumok (bizonyos érzelmek, fantáziák, gondolatok), melynek végeredményeként a pszichodinamikai folyamatok zenei eseményekben, zenei struktúrákban reprezentálódnak.

Mosonyi pszichoanalitikus zenepszichológiája

Mosonyi Dezső *A zene lélektana új utakon* című, 1934-ben megjelent könyvében éppen ezt a célt tűzte maga elé. Kísérlete a zene formaalkotó alapelemeinek (ritmus, dallam, összhang és a zeneelméleti formatan értelmében vett zenei formák) a pszichoanalízis fogalomrendszerében való értelmezésére irányult. Rendhagyó témaválasztása dolgozatát mindmáig úttörő jelentőségű, izgalmas vállalkozássá teszi.

Mosonyi zeneelmélete Freud ösztönelméletének és libidóteóriájának meghatározó befolyása alatt áll. A freudi modellt a zenére alkalmazva, gazdag példanyagot felmutatva érvel amellett, hogy a zene – az álomhoz és a neurotikus szimptomákhoz hasonlóan – a kielégülésre törekvő tudattalan ösztönimpulzusok (az örömelv) és a szociális gátlás (valóságelv) kompromisszumképződ-

ménye. A gondolat kifejtése során Mosonyi a freudi elméletben megbúvó, rejtett biológiai koncepciót (vö. Sulloway, 1979) aknázza ki következetes logikával. Bár a pszichoanalízis, története során, szellemtudományként aratott elsőprő sikert, a freudi metapszichológia ökonómiai szemléletében rejlő egyensúlyelmélet, az élettanban és az idegtudományokban felfelé ívelő karriert befutó „homeosztázis” fogalmának (Balogh, 1989) való megfeleltethetősége révén, máig megőrizte relevanciáját.

A neurobiológia, a zeneelmélet és a pszichoanalízis fejleményeinek együttes, interdiszciplináris figyelembe vétele ma már talán közelebb visz bennünket a nehéz kérdés megválaszolásához: mit jelent a zene? Gondolatmenetem kifejtése során először a zenét igyekszem – speciális céljainknak megfelelően – meghatározni. Ezt követően kísérletet teszek a zene két lényegi aspektusának neurobiológiai magyarázatára, s ennek fényében bemutatom Mosonyi Dezső zeneelméletének lényegi pontjait. Végül a pszichoanalízis tárgykapcsolat-elméleti paradigmájában követem nyomon a zenei jelentés alakulásának szerveződési szintjeit: nevezetesen, hogy a belső tárgykapcsolatok milyen lépéseken keresztül manifesztálódnak zenei struktúrákban.

Mi a zene?

A zene jelenségvilágában rejlő törvényszerűségeket (rendszert és logikát) a zeneelmélet saját fogalomrendszerével írja le. Ahhoz, hogy a zenét lélektani szempontból is megragadhassuk, olyan „alsóbb szintű” leírására van szükségünk, melynek segítségével speciális céljaink számára is hozzáférhetővé válik. Ezt az „alsóbb szintű” leírást a zenei jelenségek biológiai és kognitív pszichológiai újrafogalmazásával valósíthatjuk meg.

A zenetudós szerzőpáros, Maróthy és Batári (1986) a zene meghatározásakor egyetlen olyan alapelvet találtak, amely a zenét zenévé teszi, ez pedig a *ritmus*. A zene valamennyi jellemzője, paramétere ritmikusan szervezett: például a zenei hangot periodikussága, azaz, a hangkeltő test szabályos *ritmusú* rezgése különbözteti meg a zörejtől. Továbbá, ha egyetlen hang már önmagában ritmikus, akkor több zenei hang egyidejű és egymás utáni hangzása, tehát az összhang, a dallam és a többszólamúság is ritmikusan szervezett. A zenei formszerkezet lényegét szintén a periodikusság adja. Az egymástól elkülöníthető formai egységeket, melyek többször is visszatérhetnek módosult vagy változtatlan formában, a zeneteoretikusok betűkkel jelölik, és ezzel a zenei eseménysor időbeli lefutásának periodikus természetét érzékeltetik.

A ritmizálás legfontosabb eszköze a hangerő periodikus változtatása, azaz a hangsúlyozás. A ritmust a hangsúlyos és hangsúlytalanabb megnyilvánulások periodikus ismétlődései hozzák létre. Ha elfogadjuk, hogy a „zene = ritmus”,

ezzel „alsóbb szintű” leírásunk számára nagy heurisztikus értékkel bíró nézőponthoz jutunk. Ugyanis a ritmus az az érdekes jelenség, amely egyszerre felel a) a zenei formaalkotásért, és b) az emóciók közvetítéséért. A zene egymástól elválaszthatatlan kognitív és emotív aspektusának közös gyökerét és szervezőelvét a ritmusban ragadhatjuk meg.

Maróthy és Batári rámutat, hogy a ritmus valójában *szemléletünk része* – s ezzel a zenei jelenséget az emberi psziché működésének perspektívájába helyezi. A ritmusképzés lényege, hogy a világ folytonosságot nélkülöző, elkülönült jelenségeit egységes folyamatba rendezi, és ezáltal a különmemű jelenségek között szemléleti folytonosságot hoz létre. „Ritmizáló szemléletünk” lényege, hogy képes a jelenségek periodikus visszatéréseinek időbeli mintázatát megragadni, felismerni, és a jelenségekről „leválasztani”, azoktól elvonatkoztatni. Az elvonatkoztatás eredménye a jelenségek ismétlődéseinek ritmikai sémája, amelyet a zenei ritmus esetén szemléletünk egy közös vonatkoztatási rendszerhez, a zenemű metrumához vagy lüktetéséhez viszonyít.

A ritmus tehát egy periodikus folyamat absztrakciója. A szemlélet ritmizáló hajlama vagy képessége a jelenségek ismétlődéseinek bármely szintjén megjelenhet, így a kisebb ritmusképletek nagyobbakba ágyazódhatnak, melyek még átfogóbb szuperstruktúrák részét alkothatják. Így jutunk el egy egyszerű ritmusképlettől a „nagy” zenei formáig. A formatan éppen ezeknek a nagyobb zenei egységeknek (szuperstruktúráknak) a közös szerkezeti sajátosságait, tipikus periodicitásait absztrahálja és sűríti képletekbe.

Maróthy és Batári gondolatmenetét a pszichológia nyelvén újrafogalmazva arra a megállapításra juthatunk, hogy a kognitív működés bizonyos aspektusait ritmizáló hajlam vagy szemlélet jellemzi, amely a zenei eseményeket kognitív sémákba, illetve séma-hierarchiákba rendezi, vagy másként, a zene kognitív sémák hierarchikus szerveződése.

A szerzőpáros rámutat, hogy a ritmus egy másik nézőpontból is megközelíthető: eszerint a ritmus a „feltöltődés-kisülés” periodikusan ismétlődő pulzációja. A legegyszerűbb és legáltalánosabb ritmikai minta a hosszú, hangsúlytalan, folyamatos feltöltődés, melyet rövid, hangsúlyos, robbanásszerű kisülés követ: „hó-rukk!”. Ez a kétütemű alapséma, írják, a zenében kimeríthetetlen változatossággal fordul elő. A ritmikai rendszerek, hierarchikusan felépített struktúráik minden szintjén, ezekből a feltöltődés-kisülés alapsejtekből építkeznek (44-45).

A szerzők arra is rámutatnak, hogy ugyanez érvényes a zene dallami aspektusaira is: a *hangrendszer* szintén a feszültség-oldódás alapsejtjeiből építkezik, és a ritmikai rendszerekhez hasonló módon írható le. A frekvencia emeléséhez több energiára, fokozott erőfeszítésre van szükség, a feszültség szintje magasabb, a lefelé irányuló hanglépések ennek megfelelően a feszültség oldódását jelentik. A hangrendszerekben zajló feszültség-oldódás viszonyokat a felhang-

rendszerből¹ következő elv érvényre jutása tovább bonyolítja: mivel az erősebb félhangok fizikailag közelebb állnak az alaphanghoz, mint a távolabbiak, az oktáv (azaz a legerősebb félhang) előállításához kevesebb energiára van szükség, mint például a szomszédos szekund² előállításához (amely a félhangrendszerben nagyon távoli félhang). A feszültség megállapításánál tehát nem csupán a hangmagasságot, hanem a félhangviszonyokat is figyelembe kell venni.

A hangrendszerek továbbá maguk is hierarchikusan szervezettek, a ritmikus rendezettség formái. Az adott hangrendszer hangkészletéhez tartozó hangok (illetve harmóniák) az egymással való kapcsolataik tekintetében speciális funkcióval rendelkeznek, és alapvetően két csoportra oszthatók. A pillérszerű hangok „megállapodottak”, a megnyugvás hordozói, míg a pillérek közötti átmenő hangok feszültséget keltenek, feloldást, azaz egy pillérszerű hangra való továbbvezetést igényelnek. A feszültségnek és az oldódásnak ez a szakadatlan kétfázisú pulzálása adja a „hangrendszer-ritmust” (Javorszkiától kölcsönzött fogalom), és ez az alapja a dallam és az összhang legbonyolultabb mozgásainak is (Maróthy, Batári, 114).

Anélkül, hogy a zeneelméleti analízis további részleteibe gabalyodnánk, itt csak utalok rá, hogy nemcsak a hang és a hangrendszer, a ritmus és a ritmikai rendszer, hanem a többszólamúság és a zenei forma, tehát a zenei összefolyamat egésze is ugyanezen az elven építkezik, ami könnyen belátható, hiszen ez utóbbi rendszerek az előbbiekből épülnek fel.

A zenei struktúrák belső reprezentációjának vizsgálata a kognitív pszichológiában már régóta polgárjogot nyert, önálló kutatási területté vált (Sloboda, 1985). A kognitív pszichológia zenével kapcsolatos kiindulópontja, hogy bár a zene elsősorban az érzelmekre hat, ahhoz hogy emocionálisan reagálhassunk rá, először meg kell értenünk. Ezt pedig az észlelést és a kognitív funkciókat szervező belső reprezentációk vagy kognitív sémák teszik lehetővé. Az emocionális hatás a zenei struktúrák elválaszthatatlan része, a *struktúrában* rejlő elem. Struktúra és affektus ugyanannak az éremnek a két oldala, egyik sincs a másik nélkül. Az érzelmi hullámmás hozza létre a struktúrát, mint ahogyan a struktúra az, amely mintegy „megköti”, kognitív szerkezetekbe kódolja az affektust.

¹ Félhangok: „Egy zenei hanggal egy időben megszólaló, de külön nem hallható hangok egész sora... Azon a fizikai jelenségen alapul, hogy valamely rezgő test (például húr) nemcsak a maga egészében, hanem egyes részeiben (felében, harmadában, negyedében stb.) is rezeg...” (Böhm, 1961, 84.)

² Szekund (mint hangköz): az egyenletesen temperált (az oktávot 12 egyenlő félhangra felosztó) hangrendszerben a hangsor két szomszédos hangja közötti távolság (kis szekund=1 félhang távolság, nagy szekund=2 félhang távolság, stb.).

Mindezek alapján, fenti zeneelméleti fejtegetéseinket pszichológiai nézőpontból a következőképpen összegezzük. A zene legalapvetőbb szervezőelve, a ritmus, pszichológiai nézőpontból két alapvető lelki működést jelenít meg: a) a kognitív működés sémás szerveződését és b) a szervezetben zajló feszültség-oldódás pulzációt. A szervezet működésének eme két aspektusa csak didaktikus szempontból választható ketté, egyik sincs a másik nélkül, ugyanannak a jelenségnek két nézőpontból való megragadásáról van szó. A sémaképzés a kognitív működés alapvető jellegzetessége, így a ritmikai rendszerek közvetítésével gondolkodásunk strukturái, sémarendszerei manifesztálódnak a zenében. A feszültség-oldódás pulzáció pedig, mint látni fogjuk, az izomműködés kétértékű, feszülés-oldódás jelenségének, illetve ezzel összefüggően az ősbibb, érzelmekért felelős kéreg alatti agyi struktúrák működésének megnyilvánulása. Minthogy a zenei sémák éppen ezekből a feszültség-oldódás alapsejtekből építkeznek, a motoros, emocionális aspektus a zene immanens tulajdonsága. A zene „alsóbb szinten” úgy határozható meg, mint a feszültség-oldódás pulzáló alapsejteiből szerveződő kognitív sémák hierarchikus rendszere.

Az értelem és érzelem neurobiológiája

Grastyán (1983) bemutatja, hogyan fonódik össze elválaszthatatlanul az idegrendszeri működés emotív és kognitív aspektusa. Álláspontja szerint az alapvető emocionális folyamatok a motivációban szerepet játszó regulációs mechanizmusokkal állnak szoros összefüggésben. Grastyán összefoglaló megállapítása szerint *a negatív emóció*, mechanizmusát tekintve, *a megközelítő tendencia gátlásával* egyértékű jelenség, míg *a pozitív emóció a gátlás alóli felszabadulás következménye*: „a negatív emóció nem egy homogén neuronális mechanizmus, hanem egy izgalmi és gátlási folyamat egyidejű fennállásának eredő funkciója. Pszichológiai értelemben ez az állapot tulajdonképpen feszültségnek felel meg, s hogy ezt szó szerint vehetjük, azt világosan bizonyítják az ingerlést kísérő utóhatások. Az ingerlés megszakításának pillanatában ugyanis, robbanásszerűen az a működés jelenik meg utóhatásként, amely az ingerlés alatt fokozatosan gátlást szenvedett. E felszabadult, rövid tartamú, de nagy intenzitású, neurofiziológiailag 'rebound'-nak nevezett válasz viszont a magatartási és elektromos jelek alapján pozitív emocionális állapotnak felel meg” (206).

A zenéhez visszatérve, kézenfekvő analógiák ötlenek szemünkbe. A zene lényegi szervezőelvét a ritmusban ragadtuk meg. A ritmus pedig a feszültség-oldódás alaplétketés periodikus váltakozásaként határozható meg, amely a zenét dinamizálja vagy „motiválja”. Ha elfogadjuk Grastyán emóció elméletét, akkor ezt a dinamizmust úgy értelmezhetjük, hogy a feszültség vagy feltöltődés a gátló tendenciák érvényre jutásának kifejeződése, az oldódás vagy kisülés pedig a gátlás alóli felszabadulás megnyilvánulása. Nyilvánvaló, hogy az

érzelmek a zenében sem fejeződhetnek ki másként, mint a gátlás és a gátlás alóli felszabadulás változatos, fázikus vagy tónusos, ritmikus patternjeiben. Ezzel neurobiológiai igazolást nyerne az az intuíciónkkal összhangban álló megállapítás, hogy a zenében az érzelmeket a hierarchikusan szerveződő, feszültség-oldódás jelenségek pulzációja „hordozza”.

Az érzelem természetesen nem csupán köztiagi jelenség; a differenciált érzelmek a kéreg működését is feltételezik, „a komplex kognitív tényezők emocionális értékeléséhez és a megfelelő differenciált szervi válaszok integrációjához a hipotalamusz nem elegendő” – írja Grastyán (1983, 209). Ugyanakkor a bonyolultabb érzelmi reakciók sem függetleníthetők az alapvető köztiagi mechanizmusoktól, azokra természetszerűleg ráépülnek. A zenei párhuzamot folytatva, ha a feszültség-oldódás alapülkötetés a kéreg alatti motivációs rendszerek kétfázisú működés módjának feleltethető meg, akkor az alapülkötetés sémás szerveződése az e struktúrákra épülő kérgi (kognitív) működés megnyilvánulása.

A zene mint az örömelv és valóságelv kompromisszumképződménye

Mosonyi szerint a zene, más motorikus kifejező és levezető lehetőségekkel együtt (kommunikáció, cselekvés), a lelki feszültségek levezetésére szolgál, tehát „motoros” jelenség. Ez legtisztábban a fejlődés kezdetén figyelhető meg, amikor a csecsemő megnyilvánulásai még az örömelv uralma alatt állnak, figyelmen kívül hagyják az alkalmazkodást, ezért célszerűtlenek, „irracionálisak”. A belső feszültség, a kellemetlen érzések, fájdalom, *inkoordinált*, azaz *gátlás nélküli* mozgásokban nyernek levezetést. Hasonló koordinálatlanság figyelhető meg a „primitív népek” táncaiban: „az ösztön feszültsége, újabb és újabb ingerek hatása alatt extázissá fokozódhat; ezek a mozdulatok elvesztik táncszerű szabályosságukat és hisztérikus rohamokhoz hasonlókká válnak. [...] Abesszíniában bizonyos vallásos szertartás azzal kezdődik, hogy botokkal ritmikusan ütik a földet, aztán táncolnak és énekelnek: az énekhang *határozott melódia nélkül* mindig magasabb és erősebb lesz egészen az extázisig fokozódva” (Mosonyi, 10-11, kiemelés tőlem).

Mosonyi szerint a művészet hajtóereje egy *mértéket nem ismerő* motívum („Eros”) felszínre törekvése, a fejlődés útja pedig a zenében is a „mérték” szabályozó erejének megmutatkozása. A „mérték” a tapasztalatszerzés során érvényre jutó valóságelvet képviseli, amely az ősi ösztönök működését gátolja. A művészet hajtóereje és örömforrása az ösztön irracionális, gátlás nélküli kielégítésre törekvéséből táplálkozik, amelynek a valóságérzék kifejlődése után is a *gátlások áttörése, legyőzése* az örömforrása. A két erő kompromisszumra törekvéséből keletkezik a zenei forma. A fejletlen ösztönkorlátozás Mosonyi szerint is *összerendezetlen koordinációt* jelent: a mozdulat még célszerűtlen,

esetlen, a melódia pedig határozott kontúrok nélkül „csúszkál”. A kérgi gátlás átmeneti zavara, például kábítószer vagy alkohol hatására, az egészséges felnőttél is a koordináció felborulását eredményezi: a részeg járása bizonytalan, dülöngélő, ahogyan éneke is szabálytalanná válik, „nem találja” a megfelelő hangmagasságokat (11). A fejlődés útja a valóságelv egyre hatékonyabb befolyása a személyiség működésében, ami az örömelev és valóságelv egyre kiegyenlítettőbb kompromisszumképződményeit eredményezi, vagy másként, a koordinációk egyre pontosabbá és célszerűbbé válnak.

Mosonyi álláspontja szerint a zene mint kompromisszumképződmény keletkezésekor két szempontot kell figyelembe vennünk: az örömelev oldaláról a feszültség-levezetés szempontját, a valóságelv oldaláról pedig – a tanuláson, a szocializáción, a kultúra befolyásán keresztül megvalósuló – gátlás szempontját. Szerinte ennek a két tendenciának az erőjátéka vagy „kompromisszumra törekvése” alakítja a zenei forma minden elemét (ritmus, dallam, összhang, zenetudományi értelemben vett „zenei forma”).

A ritmus esetében ez úgy történik, hogy a feszültség azonnali, robbanásszerű levezetésre törekszik, amelyet a tanulás során érvényre jutó szociális funkció, a gátlás megfékez. A ritmus Mosonyi szerint is periodikus hangsúlyozást jelent. A hangsúly, amely a mozgásszerv tehetetlenségéből fakadó ellenállásának legyőzésekor a legnagyobb intenzitású összehúzóadás pillanatában keletkezik, örömtartalmát a gátlás egyszerre bekövetkező, impulzusszerű legyőzéséből nyeri. A ritmusban a hangsúly ismétlődésével a feszültség ugyanazon pályákon való motorikus levezetése (tanulás) egyre könnyebbé válik, ami által a gátlás csökken, és ezáltal az örömelev is egyre többet veszít intenzitásából. Az impulzus egyszeri, heves kitörését az impulzus periodikus visszatérései mintegy „legyengítik”, és ezzel „kezelhetővé”, „racionálissá”, a valóságelv vagy alkalmazkodás számára elfogadhatóvá teszik. A két ellentétes erő, a kitörés és annak gátlása „kompromisszumot” kötött egymással – ennek eredője maga a ritmus. A kompromisszum biológiai haszna abban áll, hogy az ösztön a realitás elvének figyelembe vételével „kerülő úton”, „megszelídítve” elégül ki, mert ellenkező esetben a szervezetet veszélybe sodorná. Mosonyi szavaival: „a ritmusban az ösztön vad, irracionális átütő ereje megszeli, és a feszültség egyszeri robbanása pulzáló, lüktető örömmé alakul át. Mint ahogy a viharos kitörésre törő vízgőzt a mozdony kazánja megfékezi, és az egyenletes gördülés hajtóerejévé szelídíti, úgy lesz az egyszeri, minden gátlást megvető mértéktelenség az ismétlés, a mérték és a rend elvévé” (44). Az öröm forrása természetesen nem a szabályos, automatikus ismétlésekben rejlik, hanem éppen a szabálytalan ösztön erejének a szabály mesterséges akadályán való pillanatnyi felülkerekedésében (a gondolatmenet teljes kifejtését lásd: 39-56).

Éppúgy, ahogyan a ritmus esetében, a dallamalkotás során is két szembenálló erő egymásra hatásának eredőjével állunk szemben. Ha a feszültség hang-

adásban vezetődik le, és ezt a levezetést semmi sem korlátozza, akkor az impulzus erősödésével a hang megszakítás nélkül csúszik fölfelé, a késztetés energiájának csökkenésével vagy kimerülésével pedig lefelé, mint a sziréna hangja. Ez a „kontinuus kromatika” a belső feszültség gátlás nélküli levezetésének megnyilvánulása. Az elkülönült (diszkrét) hangmagasságok létrehozása azonban már az izomműködés koordinációját, azaz szelektív kéri gátlásokat, tehát a valóságelv aktivizálódását feltételezi.

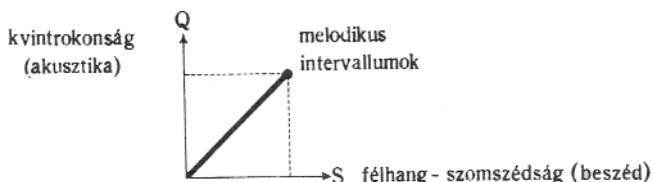
Milyen szervezőelvek irányítják ezt a koordinációt? Mosonyi modellje szerint a feszültség levezése a rendelkezésre álló utak közül mindig a legrövidebbet választja (alacsony energiaszintre törekvés elve). Ezért az egyes hangok összefűzése a legközelebbi rokonság mentén történik. A rokonság megállapításában két szempont érvényesül: motoros oldalról a hangszomszédság elve (a hangok közötti minél kisebb frekvenciakülönbségre törekvés), akusztikus oldalról pedig a felhangrendszer figyelembe vétele (ami azt jelenti, hogy a diszkrét hangok között annál erősebb a kapcsolat, minél közelebbi rokonságban állnak egymással a felhangrendszerben). A hangszomszédság elve megérthető az izom folyamatos összehúzódása és elernyedése révén keletkező kontinuus hangmagasság változából. Az akusztikai szempont pedig hallásunk felhangok iránti érzékenységével, felhangokra „hangoltságával” magyarázható: a hallás az alaphanggal együtt megszólaló felhangokat kiszűri, és a rokonság megállapításánál figyelembe veszi. Ez az oka, hogy az egymástól kvint, illetve terc távolságra lévő hangokat, hangzatokat, illetve hangnemeket, egymással rokonnak érezzük (58-64). A dallamalkotás során tehát a motoros lereagálás (mérték nélküli glisszandó) és (szenzoros oldalról) az akusztikus felhangrendszer figyelembe vétele között jön létre a „kompromisszum”, vagy másként, valószínűleg a szenzomotoros koordináció.

Mosonyi nem állt egyedül a dallamalkotás törvényszerűségeire vonatkozó megfigyeléseivel. Bárdos Lajos (1969) hasonló következtetésekre jutott a népi dallamok tanulmányozása során, és ezzel Mosonyi elmélete, közvetett módon, a zenetudomány terén nyert igazolást.

*Természetes hangrendszerek – a „kompromisszumképzés”
zeneelméleti igazolása*

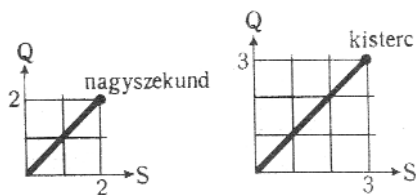
Bárdos (1969) eredeti kérdésselvetése arra irányult, mivel magyarázható, hogy a népzene primitív megjelenési formái az egész világon, fajtól, tértől, időtől függetlenül, mindenhol ugyanazokból a melodikai alapelemekből épülnek föl. Feltételezte, majd igazolta, hogy a népzene általános hangkészletének és jellegzetes melodikus lépéseinek általános pszichológiai okai vannak: a félhangközelség és a felhangrendszer együttes figyelembe vételén (vagy koordinációján) alapulnak, ezért (modern szóhasználatunkkal) „zenei univerzáléknak” tekinthetők.

Tekintélyes példaanyag tanulmányozása során rájött, hogy a népzene jellegzetes hangközlései úgy nyerne értelem, ha kétdimenziós rendszerben ábrázoljuk és mérjük le őket. Ennek egyik tengelye az akusztikus kvintrokonság mértéke (a kvint az alaphangot helyettesítő oktáv után a második legerősebb félhang!), amely azt jelöli, hogy az adott hangköz hangjai hány kvint távolságra vannak egymástól, jele „Q”. A másik tengely pedig a beszédszerű hangközelség félhangokban (semitonium) kifejezett mértékét jelöli, és jele „S” (lásd 1. ábra).



1. ábra

(A félhang a hangszomszédság-, azaz a folyamatos hangcsúszás elvének durva léptékű, önkényes mértékegysége, mely csupán a szomszédossági elv szemléletes kezelhetősége érdekében került bevezetésre.) Ha a népdalok legjellegzetesebb hangközlései, az egészhangot és a kistercet ebben a kétdimenziós rendszerben helyezzük el, tehát ha mindkét tengelyen egyszerre „mérjük le” őket, akkor azt látjuk, hogy éppen ezek azok a hangközlélések, melyeknek a legkisebb az együttes mérőszáma (2:2 és 3:3, lásd 2. ábra).



2. ábra

Bárdos (1969, 76-77) szerint ez a magyarázata széleskörű előfordulásuknak vagy „természetességüknek”, és megfigyeléseit az alábbi módon összegzi: „úgy látszik tehát, hogy a dallamos hangközök létrehozásában két erő működik közre: a természetes kvintrokonság, és az emberi beszédből folyó félhang-szomszédság. A két erő eredője az észlelt hangköz [...], ezek létrehozásához kell a legkevesebb mozgási energia”.

Gondolatmenetünkhöz igazítva, Bárdos elméletét az alábbi módon fogalmazhatjuk újra. A „beszédszerű hangközelség”, a glisszandó a motoros aspektust, azaz „az ösztön gátlás nélküli levezetését” képviseli. Mivel az akusztikus kvintrokonság felismerése kognitív kapacitást feltételez, ez a szenzoros aspektus, amely a szelektív kérgi gátlás megvalósulását reprezentálja. A szenzoros és

motoros aspektusok koordinációjának eredőjeként jönnek létre a diszkrét hangokból álló, jellegzetes melodikus intervallumok, illetve dallam-mintázatok.

Bárdos elméletéhez visszatérve, a dallamok teljességének megértéséhez nem elegendő a dallamalkotó hangközök külön-külön történő vizsgálata, a dallamot a maga egészében is meg kell hallgatni. A dallamok „természetességének”, vagy másként, egy alapsémához való közelségének mértékét a Q és S dimenzióknak egy harmadik rendszerrel való kiegészítésével lehet megállapítani. Ez a rendszer (melyet Bárdos „Lü”-nek nevez) annak figyelembe vételét jelenti, hogy hány tagú kvintláncban ábrázolható egy dallam teljes hangkészlete. Minél fejlettebb kvint-sort reprezentál egy adott dallam hangkészlete, annál nagyobb energiára van szükség a megalkotásához (lásd 3. ábra).



3. ábra

Összefoglalóan, Bárdos következtetése szerint a népi dallamok két erő, az akusztikus kvint-érzék és a „beszédszerű” hangcsúszás egymásra hatásának eredőjeként alakulnak ki. A két erő összerendeződésének következtében keletkező hangközöket a „zenei érzék” igyekszik minél szűkebb kvintsorral ábrázolható zárt hangrendszerbe tömöríteni (ökonómia!).

Mindebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a *népdalok* hangrendszere egy gazdaságos energiafelhasználásra törekvő (ökonómikus) szenzomotoros összerendeződés következménye. Ez alátámasztja azt a feltevésünket, hogy a *legáltalánosabb értelemben vett zene* is szenzomotoros koordináció terméke (és ezzel ontogenezisének vizsgálata jól beilleszthetővé válik Piaget fejlődéslélektani paradigmájába). Mivel a természetes hangrendszerek általános előfordulásúak, valószínű, hogy a népzenei univerzálékban tetten érhető ökonómikus szerveződés veleszületett predispozíciókon, neurális huzalozottságon alapul (melynek egyik aspektusa például a fizikai felhangrendszer iránti veleszületett érzékenység).

A zene játéktermészete és a játék neurobiológiája

Eddigi fejtegetésünkéből hiányzik a zene egyik alapvetően fontos aspektusa, nevezetesen játéktermészete. Mosonyi hangsúlyozza, hogy bár a zenében (éppúgy, mint a tudattalan egyéb származékaiban) az örömeelv és a valóságelv köt kompromisszumot egymással, nagyobb arányban sorolható a fantázia birodalmába, hiszen végső soron nem más, mint játék, „tisztá öröme törekvés”.

Mosonyi szerint a játék lényege az örömszerzés, melynek során olyan módon jutunk kielégülésekhez, hogy törekvéseink elé belső akadályokat állítunk, amelyeken aztán kiszámítható és kontrollált módon leszünk úrrá. Az akadály a cél elérését csak mesterséges módon lassítja, késlelteti, de semmiképpen sem hiúsítja meg. Az akadály funkciója a bekövetkező öröm intenzitásának fokozása: „a motorikus kiegyenlítődés elé mesterséges akadályokat, a vízesést erőteljesebbé tevő zsilipeket épít az én. [...] A szabályok, a gátlások a játékban magunk választotta, az örömet anticipáló feszültséget kismértékben fokozó, de az ösztön energiájának levezetésében komoly ellenállást nem tanúsító zsilipek. Ezek a levezetést nem akadályozzák meg, csak késleltetik” (Mosonyi, 28-30.).

Ez a definíció összhangban áll Grastyán (1988) neurobiológiai szinten megfogalmazott játékelméletével, aki a játékot olyan viselkedésformaként határozza meg, amelyet az organizmus minden közvetlenül belátható haszon nélkül, spontán és ismétlődő jelleggel, önmagáért végez. Grastyán kérdésfeltevése arra irányult, vajon biológiai szinten mire jó ez a látszólag minden gyakorlati hasznot nélkülöző, „fölösleges” tevékenység. A választ az örömszerzés szolgálatában álló agyi öningerlésben találta meg. Emócióelméletében (Grastyán, 1983) a gátlásnak egy paradox, funkció-fokozó, erősítő hatást tulajdonít, mert a gátlás megszűnésekor (egy akadály elhárulásakor, egy probléma megoldásakor, a feszültség feloldódásával) a gátolt állapot robbanásszerűen, fokozott intenzitással jelenik meg. Az izgalmi állapot (megközelítés) gátlása gyakori eszköze a feloldással járó pozitív motivációs-emocionális állapot fokozásának, azaz az intenzív örömszerzésnek. Grastyán a paprika és bors étvágyfokozó hatását és a szexuális csábítás során a látszatellenállás ingerlő hatását hozza példaként. Véggöveztetése az, hogy a gátlás és az élvezet egymást kölcsönösen feltételezik, tehát minden örömszerző folyamatban, így a játékban is, gátló tendenciáknak („averzitásnak”) is jelen kell lennie (Grastyán, 1988, 32).

Maróti és Batári nyomdokain haladva a korábbiakban a zene egyik lényegi, elidegeníthetetlen aspektusát a feszültség-oldódás pulzációban ragadtuk meg, melyet a zene érzelmi aspektusával hoztunk összefüggésbe. Amennyiben a játék lényege az örömszerzés, melynek módja, hogy törekvéseink elé mesterséges akadályokat állítunk, hogy aztán örömünket leljük azok leküzdésében, a zene játéktermészetét is ugyanebben a sajátosságában ragadhatjuk meg. A zeneelmélet közhelye, hogy a zene, története során egyre összetettebb, egyre változatosabb disszonanciákat talál a feszültség fokozására, hogy aztán egyre hatásosabb érzelmi kielégülések gyönyörűségével ajándékozza meg hallgatóságát. Vagy másként, a zene a feszültség és oldódás pulzációjának újabb és újabb kognitív mintázatokba rendezésével alkot egyre újszerűbb, színesebb és ezáltal érdekesebb feszültség-feloldásokat. Az újabb disszonanciák bevezetését, illetve a feszültségek változatos feloldására való törekvést a kielégülések „késleltetésének” is nevezhetjük, mely fogalom, hasonló jelentéstartalommal, a zene-

elmélet egyik szakkifejezése is egyben (lásd például Kesztyer, 1952). A pszichológiai és a zeneelméleti megközelítés teljes összhangban áll egymással azt a felfogást illetően, mely szerint a zene nem más, mint mesterségesen keltett feszültségek elodázott, „késleltetett” levezetése.

*Tudattalan fantáziák,
internalizált tárgykapcsolatok és gondolkodás*

Könnyen belátható, hogy eddigi fejtegetéseinkben nem sok van abból, amit általában „pszichoanalitikus gondolkodásmódon” értünk. Mosonyi zenéléktanában jóformán egyetlen olyan lényeges gondolati elem van, amely kapcsolatba hozható a pszichoanalízissel, ez pedig a korai pszichoanalízis ökonómiai szemlélete. Ez azonban csak arra alkalmas, hogy a zene „kompromisszumos” természetére rávilágítson, ugyanakkor semmivel sem visz közelebb bennünket eredeti kérdésfeltevésünkhöz: vajon mit is *jelent* a zene? A pszichoanalízis, mint a „lélek tudománya” a *jelentést*, az *értelmet* az emberi kapcsolatokhoz köti – *jelentésről* a művészetben az emberi kapcsolatok vonatkozásában van értelme beszélni. Eredeti kérdésfeltevésünket úgy módosíthatnánk tehát, vajon hogyan vonatkozik a zene az emberi kapcsolatokra, milyen úton-módon ruházódik fel azzal a jelentéssel, amely az ember számára értelmessé és jelentőségteleggé teszi a vele való foglalkozást? Vajon a mai pszichoanalízis eszköztára alkalmas ennek a nehéz kérdésnek a megválaszolására?

Az emberi organizmus sem biológiai, sem pszichológiai, sem kulturális szinten nem létezhet kapcsolati kontextus nélkül, és ennek a ténynek az elméletalkotásunkban is tükröződnie kell. Ezért mindazt, amit az előzőekben a zenei szerveződés biológiai hátteréről elmondtunk, most kapcsolati kontextusban, a lélektan szubjektív, leíró nyelvén kell újragondolnunk.

Freud szerint az ösztönök megfelelői a mentális életben a tudattalan fantáziák. Melanie Klein ezt azzal egészíti ki, hogy – mivel az ösztönök kezdettől fogva tárgyakra irányulnak, pontosabban az ösztönök csak tárgykapcsolatok részeként léteznek – mentális megfelelőik, a tudattalan fantáziák is kezdettől fogva tárgyakra irányulnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a magzat idegrendszerileg „huzalozott” potenciállal születik, hogy a világot társas kapcsolatok (tárgykapcsolatok) rendszerében értelmezze (Ogden, 1986). A fejlődés során ez a veleszületett készenlét vagy potenciál a tényleges kapcsolatok kontextusában zajló életesemények során realizálódik, konkrét és megismételhetetlenül egyedi formát ölt. A sajátos érzelmi minőségre szert tett társas kapcsolatok belsővé válásával és megszilárdulásával formálódik a személyiség, amely az egész élet során megőrzi viszonylagos állandóságát. Az egyén képességei is a társas kapcsolatok kontextusában fejlődnek, a mozgásfejlődést és a kognitív funkciók alakulását, tehát a gondolkodást is beleértve. A sajátos érzelmi minőséggel rendelkező, megismétel-

hetetlenül egyedi belső tárgykapcsolati konfigurációk és a gondolkodás kialakulásának és formálódásának szoros összefüggése jelentheti azt a logikai láncszemet, amely a pszichoanalitikus szemléletet a kognitív pszichológiával összekapcsolja, és amely a zene személyiséggel összefüggő (idiografikus) és általános, kognitív pszichológiai aspektusait integrált rendszerben képes figyelembe venni és értelmezni.

Segal (1973) a fantáziáról írott összefoglalójában, Freud, Melanie Klein, Susan Isaacs és Bion hozzájárulásainak áttekintésével arra a következtetésre jutott, hogy a gondolkodás maga is a fantázián alapul, és belőle származik. A feszültség motoros kisülés nélküli elviselését a korai mentális életben a fantázia teszi lehetővé. A valóságpróba és a gondolkodási képesség megszilárdulásával ezt a feladatot maga a gondolkodás veszi át. Segal elképzelése szerint, Freud elméletével összhangban, ahogy a valóságelv csupán a valóságpróba által módosított örömelev, a gondolkodás sem más, mint a valóságpróba által módosított tudattalan fantázia. Ha pedig a gondolkodás a tudattalan fantáziák fokozatos valósághoz idomulásából fejlődik ki (vö. Piaget „akkomodáció” fogalmával), akkor az egyén gondolkodásának jellege tudattalan fantázia-életének függvénye. Mivel a tudattalan fantáziák internalizált tárgykapcsolatokat reprezentálnak, az egyén gondolkodása is belső tárgykapcsolati mátrixának befolyása alatt áll. Mindebből azt az iránymutató következtetést is levonhatjuk, hogy a kognitív pszichológia által vizsgált jelenségek (különösen a gondolkodás) kutatása csak akkor válhat teljesebbé és hitelesebbé, ha ezeket a jelenségeket az internalizált tárgykapcsolatok kontextusában vizsgáljuk és értelmezzük. (A pszichoanalízis oldaláról Hermann Imre [1945] hasonló módon közelített a gondolkodás pszichoanalitikus értelmezéséhez.)

Az elmélet zenére alkalmazásával, álláspontom szerint, a zenei jelentés megértésének kulcsa valamely zeneszerző internalizált tárgykapcsolatainak és zenei gondolkodásának összefüggésbe állítása. Hogy mit is „jelent” egy adott zeneszerző zenéje, azt tárgykapcsolati konfigurációjának és zenéje személyes, rá jellemző szervezőelveinek (a mögötte álló koncepcióknak) az egymásra vonatkoztatásával lehet megválaszolni. Ez az „egymásra vonatkoztatás” a zenei alkotófolyamat állomásainak, szerveződési szintjeinek nyomon követésével válik lehetségessé, melynek során a tárgykapcsolati konfiguráció *ábrázolása* különböző transzformációs lépéseken megy keresztül. Ezek: a tárgykapcsolati dinamika egyes elemeinek halvány tudatosulása különböző érzékszervi modalitásokban (melyek lehetnek vizuális képek, szag emlékek, auditív érzékleti benyomások, stb.). Az intermodális transzfer jelenségének segítségével (melynek során az információ változatlan jelentéstartalommal és változatlan struktúrában egy másik érzékszervi modalitásba konvertálódik) a benyomások hanganyaggá szerveződnek. Ezt akár induktív, a részletekből építkező, akár deduktív, a nagy íveket részletekkel feltöltő módon, a zeneszerző a tanult zenei eszközökkel, a zene nyelvén kidolgozza (a zeneszerzők alkotómunkájukról adott szubjektív beszámolóinak részletekbe menő

elemzéséhez lásd Horgász, 1998). Az elemzések (Horgász, 1996, 1998) azt igazolják, hogy a tárgykapcsolati dinamika zenei eszközökkel történő ábrázolását az *invariancia* jellemzi, azaz a zenei szerkezetek megőrzik a tárgykapcsolati szerkezetek jellegzetességeit.

Mivel a zene (és általában a művészet) kevésbé van kitéve a valósághoz való alkalmazkodás követelményeinek, ezért tágabb teret nyújt a belső lelki valóság ábrázolásának. Egyszerre tekinthetjük önkifejezésnek, tárgykapcsolati konfliktusok és szorongások megjelenítőjének, illetve, a megoldásukra irányuló problémamegoldó gondolkodásnak vagy vigaszt nyújtó vágyteljesítésnek. Bármelyik aspektus is dominál egy adott zeneműben, a „termék” minden esetben az alkotó tárgykapcsolati konfigurációjából merít, ez alapján értelmezhető.

Tárgykapcsolati reprezentáció Bartók ifjúkori műveiben

Az alábbiakban, Bartók néhány ifjúkori zeneművének elemzésével, konkrét példán keresztül illusztrálom a tárgykapcsolati dinamika zenei reprezentációját (az elemzés korábbi dolgozatom gondolatmenetét követi, lásd Horgász, 1996).

Bartók fiatalkori *Hegedűversenyének* és *Két arckép* című kompozíciójának megalkotását a zeneszerző Geyer Stefi hegedűművésznőhöz fűződő viszonzatlan szerelme és szerelmi csalódása ihlette. Bartók érzelmeinek alakulásába, és ezzel összefüggésben, zenei alkotóműhelyébe betekintést engednek Geyer Stefihez 1907-1908 között írott őszinte hangú, szenvedélyes levelei (Bartók, 1979). Bartók és Geyer Stefi közelebbi kapcsolata körülbelül nyolc hónapig tartott, találkozásaik eleinte a közös muzsikálás jegyében teltek, Stefi külföldi utazása és Bartók népdalgyűjtő útjai miatt azonban kapcsolatuk egyre inkább a levélbeli érintkezésre szorított. A levelek alapján kapcsolatuk alakulását szoroson nyomon követhetjük.

Bartók hamar beleszeretett a lányba, aki eleinte viszonzta a nála jó pár évvel idősebb férfi érdeklődését. A levelezés tanúsága szerint azonban gyorsan kiderültek alapvető felfogásbeli különbségeik, ami feloldhatatlan konfliktushoz vezetett. Bartók nem volt házasságpárti, és ezzel könnyen elbizonytalaníthatta választottját: *„Ami a tradíciót illeti, ez csak az átlagemberek szent-szentírása. De épen a Geyer Stefik azért teremtődtek, hogy ne dőljenek igájába... Azt hiszem, küzdenie kell mindenkinek, nőnek úgy, mint a férfinak a tradíció bilincsei ellen, persze ha megvan a hozzávaló ereje. A küzdés tulajdonképpen nem más, mint önállóság felé való törekvés. Ne függjünk senkitől, semmitől, úrrá legyünk még saját magunk felett is.”* (1907. július 27.)

Amint Horgász (1996) rámutatott, Bartók függőséggel szembeni bizalmatlansága édesanyja – túlzott aggodalom és érdeklődés képében jelentkező – kontrolláló magatartására adott reakciójaként értelmezhető: *„...nem jó, és nem szükséges, hogy egy anya teljesen rabszolgája legyen gyermekének. Szabadság!”* – írja Bartók édesanyjának egyik ifjúkori levelében (lfj. Bartók, 1981a, 130.)

Ziegler Márta, Bartók első feleségének visszaemlékezése szerint (lásd Bónis, 1995) Bartók édesanyja erősen függő személyiség volt, aki férje korai halála után egész életét fiának szentelte, ami az ifjú Bartók számára megterhelő volt. Bartók így ír anyjának: „Nagyon kérlek, hogy ne foglalkozz velem nagyon sokat; mert az nagyon káros, ha valaki egy más valakivel, akárki légyen az, nagyon sokat foglalkozik...” (Ifj. Bartók, 1981a, 38.) Bartók egész életében szoros érzelmi kapcsolatban állt édesanyjával, akinek érzelmi befolyása alól sosem tudott szabadulni. Ez a belsővé vált tárgykapcsolati tapasztalat, fordított szereposztással, korán megnyilvánult a másokhoz való viszonyában: a hozzá közelállókát igyekezett saját álláspontja elfogadására szorítani, és így mintegy kontrollja alá vonni – éppúgy, ahogyan megélése szerint, anyja tette ezt vele. Álláspontjáról őszinte nyíltsággal vall egyik Geyer Stefihez írott (és persze neki „címzett”) levelében: „Embereket javítani, helyesebben mondvá másra szoktatni, mint a mihez természetük őket predesztinálta, teljes lehetetlenség. Mennyi kínnak a kútforrása volt ez a törekvésem. A hozzám közelállókban természetesen sok mindent egészen másképp szerettem volna. Világos, hogy ez a vágyam leplezett önzésből fakadt. Ha kedvemre formálhatok valakit, sokkal kellemesebb a vele való érintkezés...” (1907. július 27.) A levelek tanúsága szerint, Bartók eleinte minden igyekezetével saját nézeteit próbálta a lányra erőltetni. Elfogadhatatlan volt számára Stefi katolicizmus dogmaiban való hite és Isten iránti elköteleződése: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám »A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében...« Hát nem elég ez?! Magának még ígért túlvilág is kell! Ezt nem értem...” (1907. szeptember 6.) Bartók és Stefi kapcsolatának valódi ütközőpontjai azonban nem annyira a házasság és a vallás tartalmi kérdései lehettek, hanem sokkal inkább az a kapcsolati viszony, amelynek kialakítására a vita során Bartók törekedett. A lánytól való érzelmi függőségéből a függőség megfordításával, domináns helyzet kialakításával igyekezett szabadulni: „Megengedné-e, hogy néha-néha olvasmánnyal lássam el?[...] Ne féltse az olvasmánnyoktól fiatalágát; még ha meg is rövidítenék, de cserébe mennyi örömet nyújtanak” – írja már idézett levelében (1907. szeptember 6.). Stefi Bartók kontrolláló fellépésével szemben azonban egyre inkább védekező, elutasító pozícióba helyezkedett, és elidegenedett udvarlójától. A lány ellenállása és elhatárolódása következtében Bartók magabiztos fellépése is alábbhagyott, és kapcsolatuk fordulóponthoz érkezett. Mint Bónis írja: „A hagyományos neveltetésű lányt inkább elijesztették, mint meghódították Bartók fejtegetései: visszautasításuk – a férfi teljes visszautasítása – elkerülhetetlenné és elodázhatatlanná vált. Ettől kezdve reménységnek és kétségbeesésnek különös váltakozása jellemzi Bartók leveleit. Egyre személyesebbé, egyre szenvedélyesebbé válnak – és egyre többet foglalkoznak a készülő hegedűversennyel” (Bónis, 1992, 36).

Bartók 1907. szeptember 11-én kelt levele a művészi kreativitás fontos dokumentuma, ezért érdemes közelebről is szemügyre vennünk. Miután szembesült a

lány befolyásolására irányuló erőfeszítéseinek hiábavalóságával – „De hát mért olyan nagyon-nagyon gyöngé magá s mért fél minden olvasmánytól?! Hiszen ez kétségbeejtő. Még annyi erőt se tulajdonít magának, hogy hitét meg tudja tartani?... Még akkor se akarna tőlem olvasmányokat, ha csupán olyanokat hoznék melyekben istenről nincs szó, vagy legföljebb istenes szó?!” – végül reménytelen-ség keríti hatalmába:



Levélrészlet: 1907. szeptember 11. (Bartók, 1979)

„Levele elolvasása után zongorához ültem – az a szomorú sejtelmem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm csak a zene. Pedig...



4. ábra (Bartók, 1979)

A levélbe kottázott kilenc ütemnyi zene gyászindulófélé, a tizenharmadik bagatell, az *Elle est morte* (Ő [nőnem!] halott) című zongoradarab előképe (lásd 4. ábra). A cisz-moll négyeshangzat fölé ezt írta Bartók: „Ez a maga Leitmotivja” – tudósít a passzusról Bónis (1992, 36).

Tekintsük át újra a történeteket! Mindenekelőtt egy kapcsolati konfliktus tanúi vagyunk: Bartók nárcisztikusan kontrolláló viszony kialakítására törekszik Stefivel, aminek a lány ellenáll. Bartók erre dühös lesz, és támadást indít Stefi vallásos meggyőződése ellen, majd agressziója önmaga ellen fordul, és kétségbeesetté, reményvesztetté válik. Az idealizált tárgy elérhetetlenné válásával – a freudi terminológiával – kénytelen „visszavonni libidóját”, és azt a zenei alkotás terén szublimálja: „Az a szomorú sejtlemem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm, csak a zene”. És valóban, a levélbe írt kottában Leitmotiv (azaz „vezérmotívum”) formájában jelenik meg újra, és kerül a zeneszerző fantáziavilágában „elérhető”, „vigaszt nyújtó” közelségbe a valóságban hozzáférhetetlen idealizált tárgy. A Leitmotiv a lány zenei névjegye, zenei reprezentációja, amely a hallgatóban is megjeleníti a zeneszerző róla alkotott idealizált képét és hozzá fűződő érzelmeit.

A levélbeli Leitmotiv megegyezik a fél évvel később (1908. február 5-én) elkészült *Hegedűverseny* I. tételének főtémájával – a zenemű megírását a gyász-munka (a szerelmi csalódás feldolgozása) folytatásaként értelmezhetjük. Ezt a tételt Bartók *Két arckép* c. kompozíciójában is felhasználta, ahol „Ideális portré” címmel látta el. A levélbeli Leitmotiv tehát az idealizált Geyer Stefi reprezentációja. A negatív érzelmeket (a tárgy elveszítése, fantáziabeli elpusztítása miatti depresszív állapotot) a kíséret jeleníti meg, amely az idealizált tárgyat a gyász kontextusába helyezi. Maga a teremtő aktus, a *zenei* gondolat kreatív megjelenése (és az abból született zeneművek) az elveszített/elpusztított tárgy fantáziabeli helyreállításának következménye. (Ezek az összefüggések megerősítik Melanie Klein [1930] művészetelméletét, amely szerint a művészi kreativitás a depresszív pozícióra adott válasz, a fantáziában tönkretett belső tárgy újraalkotására, a *jóvátételre* irányuló törekvés megnyilvánulása.)

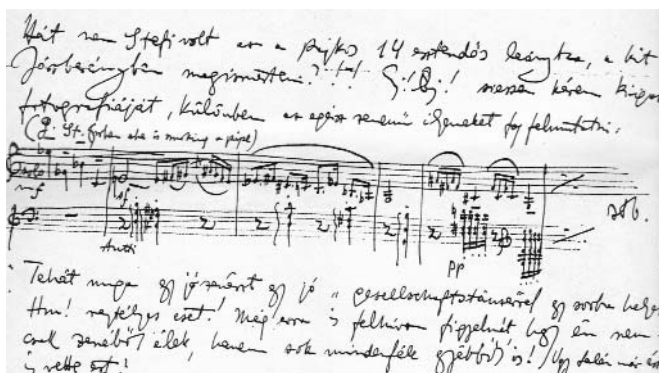
Következő levelében, melynek megszólítása Geyer Stefi Leitmotívjának három változata, a következőket írja: „*Leitmotívjai körülrepdesnek, egész nap velük, bennük élek, mint valami narkotikus álomban. És ez így van jól; az én munkámhoz ilyen ópium kell, még ha idegölő is, ha mérges is, ha veszedelmes is.*” (1907. szeptember 20.) Az idézet szépen illusztrálja, hogyan épít fel Bartók intrapszichés világában, zenéjének „potenciális terében” (Winnicott, 1971), egy belső tárgyvilágot, a tárgyaival létrehozott fantáziabeli kapcsolatot, melynek „bűvkörében” él. Ezekből a Bartókot „körülrepdeső” Leitmotívokból született meg végül az *I. Hegedűverseny*, amely két ellentétes karakterű tételből áll. Amint erre már utaltam, az I. tétel az ideális Geyer Stefi portréja. 1907. november 26-i levelében Bartók a következőképpen vall róla (lásd hozzá 5. ábra): „ez

az idealizált zenei kép minden akkori gondolatomat, érzésemet magába vette. Olyan közvetlen zenét még soha sem írtam, mint ezt...”



5. ábra (Bónis, 1992, 40.)

A II. tétel főtémáját, szintén egyik Stefihez írott levelében (1907. augusztus 20.), Bartók a következőképpen konferálja fel (6. ábra):



Levélrészlet: 1907. augusztus 20.

„Hát nem Stefi volt az a pajkos 14 esztendő's leányka, akit Jászberényben megismertem?!! Aj! Aj! siessen kérem kiigazítani fotografiáját, különben az egész zenemű ilyeneket fog felmutatni:



6. ábra (Bartók, 1979)

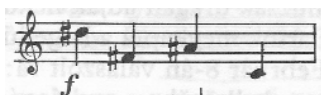
Bartók ezt írta a kotta fölé: „G. St. when she is smoking a pipe”, azaz, „a pipázó G. St.”. Könnyen lehet, hogy a szóbanforgó fényképen a felcseperedett lánynak valóban pipa van a szájában, és ez zavarta meg Bartók Stefiről alkotott ideális képét.

A *Hegedűverseny* ideális I. tételét tehát egy ironikus, pajkos II. tétel egészíti ki. Bartók „allegro giocoso”, azaz „játékosan, gyorsan” tempójelzéssel látta el, egyik témája fölé pedig ezt írta: „vastagon, morgósan” (vö. Kroó, 1980, 40). Ebben a II. tételben Bartók az ideális Geyer Stefit megjelenítő zenei motívumot rosszalló, „morgoló” érzéseinek megfelelően alakította át: tükörszimmetrikusan megfordította (mintegy „fejére állította”, minden hangot annak ellentettjével helyettesített), illetve harmonikus ívét „megtörte”, mintha „rácsapott” volna. A zeneszerző, ambivalens érzelmei hatására, a belső tárgy zenei reprezentációján – a „tükörfordítás” és „áttörés” zenei eszközeivel – *transzformációt*, *kognitív műveletet* hajtott végre (7. ábra):



7. ábra (Bónis, 1992, 40.)

A Bartók és Stefi közötti konfliktus kiéleződésével – amelyhez a levelezés tanúsága szerint Stefi ambivalens, hitegető magatartása is hozzájárult – Bartók Stefi iránti érzései is egyre szélsőségesebbé váltak. Ez Bartók alkotói koncepciójának megváltozásában is jól nyomon követhető. *Hegedűversenyét* eleinte háromtétélesre tervezte, s „dramaturgiai tervéről” a következőket írja: „*Megvan már az idealizált G. St. zenei képe, – ez mennyországi, bensőséges, megvan a szilaj G. St.-é is – ez humoros, elmés, mulattató. Most meg kellene szerkeszteni a közömbös, hűvös, néma G. St. – képét. De ez csúnya muzsika lenne.*” (1907. november 29.) Tíz nappal később azonban már világos jelei mutatkoztak a Stefi iránti érzései egyértelmű polarizálódásának: „*Maga kedves, maga jó, maga tündéri, maga bűvös hatalmú leány! akinek csak néhány tollvonásába kerül, hogy a fekete, ádázul gomolygó felhők eltakarodjanak az égboltról s rám ragyogjon a fényes nap. – Maga hallgatag, maga rossz, maga kegyetlen, maga fukar leány! hogy annyira fősvénykedik bűbájos erejével!*” (1907. december 8.) S kicsivel alább ugyanez zenében (8. ábra): „*De hiszen nem lehet valaki mindig 6/8 d fis a cis – d [Leitmotiv!], kell néha*



-nek is lennie”.

8. ábra (Bónis, 1992, 40.)

Bartók végül a két tétéles forma mellett dönt: „*E hét valamelyik napján mintha felsőbb sugallatra, oly hirtelen ötlött eszembe az az elvitázhatatlannak látszó kényszerűség, hogy a maga darabja nem is állhat csak 2 tételből. 2 ellentétes kép:*

ez az egész. Most csak azt csodálom, hogy ezt az igazságot nem láttam meg előbb.” (1907. december 21.) Bár a *Hegedűverseny* két tétele Geyer Stefi két különböző aspektusát (az „ideálist” és a „pajkost”) jeleníti meg, a II. tétel itt még a Geyer Stefi ideálképének adott szelíd fricska csupán, ami nem közvetítette kielégítő módon Bartók fokozódó ingerültségét és dühét. Hiába próbálkozott Stefi és a kapcsolat rossz aspektusainak elhárításával, ezek erősebbnek bizonyultak nála. Ezért fontolgatta egy III. tétel megírását, ami „csúnya muzsika” lenne. A „csúnya muzsika” nem sokáig váratott magára. 1908 májusában készült el Bartók 14 Bagatell című zongoraciklusa. Ennek utolsó darabja egy gyors keringő, amely szintén Geyer Stefi Leitmotívjának egy változatára épül, és „A szeretőm táncol” címet viseli (vö. Kroó, 1980, 41). Geyer Stefi megjegyzése szerint a darab „a szakításunk utáni reakciót jelzi” (idézi Tallián, 1981, 79). Bartók ezt az eredetileg zongorára írott kompozíciót utólag meghangszerelte, és *Hegedűversenye* első tételéhez illesztette, a *Hegedűverseny* eredeti második tételét pedig elhagyta. Így keletkezett (1914 táján) a *Két arckép zenekarra*. Az „új” mű első tételének Bartók az „Ideális portré”, második tételének pedig a „Torz portré” címet adta. A *Hegedűverseny* második, „tréfás” hangvételű tételét tehát Bartók a szakítás után „csúnya muzsikával” cserélte fel, amely már sokkal hívebben közvetítette Stefi iránti heves, pusztító dühét. Elfojtott indulatait, amelyek a *Hegedűverseny* II. tételében még csak a játékos ironia formáját öltötték, a Torz portréban féktelenül elszabadultak.

Helyezzük egymás mellé a *Két arckép* Ideális és Torz tételének fő témáját, és figyeljük meg azonosságukat és különbözőségeiket! Vegyük észre, hogy a Torz-téma nem más, mint az Ideális-téma felgyorsított és variált változata! (Lendvai Ernő nyomán; 1971, 66. lásd 9. ábra)

The image shows a musical score for two pieces: 'Ideális (Andante)' and 'Torz (Presto)'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the 'Ideális' piece, marked 'Andante' and 'p'. The second system shows the 'Torz' piece, marked 'Presto' and 'ff'. The 'Torz' piece is a faster, more intense version of the 'Ideális' piece, with a 'molto rit.' marking and a 'poco sf' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

9. ábra

Mindkét tétel fő témája ugyanabból a zenei alpanyagból, Geyer Stefi Leitmotiv-jából ered. A két témaváz azonosságát a dallamív sémájának, perceptuális Gestalt-jának a megőrződése biztosítja. A dallamív hanglépései, jellegzetes fordulatai, funkcionális szempontból kitüntetett hangkapcsolatai a két példában megegyeznek. Mindkét esetben ez a stabil zenei váz (kognitív struktúra) gondoskodik a megjelenített tárgy önazonosságáról, változataik pedig a tárgy különböző aspektusait, pontosabban, a tárgyhöz fűződő ellentétes érzelmeket, a zeneszerző ellentétes („ideális” és „torz”) belső tárgykapcsolati fantáziáit reprezentálják. Milyen eszközökkel valósul meg a tárgyhöz fűződő különböző emócióknak, a tárgy különböző aspektusainak, tehát magának az affektív tárgykapcsolatnak a zenei megjelenítése? A válasz a változatképzés zeneszerzői fortélyainak zenetudományos megvilágításában rejlik. Az Ideális-tétel lassú, elmélyült darab, hangvétele piano, mondanivalóját bensőséges hegedűszóló tolmácsolja, szerkezete „szigorú fuga”. Ezzel szemben a Torz-tétel „száguldó keringő”, melyben az indulatok különböző effektusok, gyors, harsogó fortissimo kisülések formájában kerülnek levezetésre; az intenzív érzések elsöprik a szólóhangszert, és az egész zenekar energiáját mozgósítják (vö. Lendvai, 1971). Lendvai Ernő a következőképpen foglalja össze a két darab „cselekményét”: „Az I. darabot átszellemült és mély álomhoz hasonlítanám; csakhogy ez az álom az expozíció esetében sóvárgást, olthatatlan szomjat fejez ki, a repríz [a visszatérés] viszont maga a beteljesült álom... Az átszellemült Ideális-téma a II. tételben triviális és hivalkodó valcerré torzul, amely az I. tétel érzékeny vonalait... eszeveszett forgásba hozza. [A II. tétel] drámai elgondolása azon alapul, hogy a torz témának – a reprízzel – meg kell halnia... A repríz nem is dallamként, hanem artikulátlan hörgések, naturalisztikus hangutánzások alakjában idézi vissza a fő témát, hogy néhány ütemmel később... petárdaként elpukkantsa: a táguló tölcser-motívum a d-fizsa-cisz alapmotívummal [Leitmotiv!] robban... A záróakkordok harmóniailag is megsemmisítik a d-fizsa-cisz alapmotívumot” (Lendvai, 1971, 62-74). Bartók a Torz portréban a tárgyat jelképező Leitmotiv zenei kigúnyolásával, „szétpukkanásával” és végül harmóniai „megsemmisítésével” „állt bosszút” az őt elhagyó, frusztráló „rossz” tárgyon. Vessük ezt össze Bartók Stefihez írott egyik utolsó levelének részletével, melyben felindulásában még a számára a lányt és a kapcsolatukat reprezentáló *Hegedűverseny* megsemmisítésének gondolata is felötlik benne: „*A hegedűkoncert partitúrája febr. 5-én készült el; ép aznap, míg maga halálos ítéletemet megírta... Elzártam fiókomba, nem tudom megsemmisítem-e, vagy otthagyjam elzárva, hogy csak halálom után találják meg és – szórják széjjel az egész beirt papírcsomót, az én szerelmi vallomásomat, a maga koncertjét, az én legjobb művemet – a szemétkébe.*” (1908. február 8.)

A tárgy iránti pusztító impulzusok féktelen elszabadulásának a belső tárgy „halála” lett a következménye. Bartókot a szakítás nagyon megviselte, és ismét öndesztuktív gondolatok kerítették hatalmukba: „*Ahhoz a végső határhoz jutot-*

tam, amelyen túl nem kérhetek senkitől szerelmet, nem kérhetem senkitől, hogy ossza meg velem életét. Érzem és meggyőződéseim, hogy nem vár más rám, csak a hosszú egyedüllét. Le kell mondanom örökre erről a benső boldogságról... Talán akad számomra is valami jótékony tudógyulladás vagy más efféle, hogy feltűnés nélkül távozhassak innen, ahol semmit sem várhatok.” (1908. február 8.) Ebben a hangulatban komponálta 13. bagatelljét, amelyre a tanulmány elején, a Leitmotiv első, depresszív hangulatú előfordulásának bemutatásakor utaltam, és amely a „Meghalt” címet viseli. A darab szintén Geyer Stefi Leitmotivjára épül, és Bartók a motívum utolsó előfordulásakor ugyanezt írta fölé a kottába: „meghalt...” (10. ábra).

A Leitmotiv e változata a halott belső tárgy reprezentánsa, amelynek Bartók a kottapíron állít síremléket.

A közvetlenül a szakítás után keletkezett művek legfontosabbika azonban Bartók első igazán érett és kiforrott remekműve, az I. vonósnégyes. Ez a mű szoros lelki és tematikus rokonságban áll a Hegedűversennyel; első tételében Bartók mintegy „meggyászolja” elpusztított, halott belső tárgyát. A művet Kroó a következőképpen méltatja: „Az a lebegés, az a vallomásos, ábrázoló boldogsághang, amely az Ideális portrét átragyogta, az ábránd elmúltával az I. vonósnégyes Lento tételében a legnagyobb szomorúság énekének adja át helyét. Ha a *Hegedűverseny* második tétele egy játékos – s a Torz portré egy groteszk, ironikus – scherzo tétellel egészítette ki, illetve kérdőjelezte meg az első tétel vallomását, az I. vonósnégyes lassúja ugyanezt a szerelmet elsiratja” (Kroó, 1980, 45). A műnek itt is csupán a Leitmotiv újabb változatát exponáló részletével foglalkozom, mely – a 13. bagatellhez hasonlóan – a „halott belső tárgyat” reprezentálja.

Bónis a művet a következőképpen kommentálja: „A kvartett nyitótétele a koncert [a Hegedűverseny] zenei anyagából építkezik. A versenymű Allegro giocoso feliratú második tételének kecses főtémája mint »lassított felvétel«, mint gyászének nyitja a vonósnégyes Lento-tételét... »Ez az én halotti énekem« – Geyer Stefi emlékezete szerint ezt írta neki e vonósnégyes-tételről Bartók.” (Bónis, 1992, 42-43.) (11. ábra).



10. ábra (Bartók, 1953, 33.)



11. ábra (Bónis, 1992, 40.)

Ezzel teljessé válik annak az intrapszichés lelki dinamikának a zenei ábrázolása, mely Bartók Geyer Stefihez fűződő kapcsolatának történetét végigkísérte.

Mindezek alapján az alkotófolyamatot a tárgykapcsolati dinamika zenei esz-
közökkel való ábrázolásának (megkomponálásának), vagy másként, a tapasztalato-
k a zenei nyelvére való lefordításának tekinthetjük. Ennek során a zeneszerző
a történelmileg kialakult zenei hagyomány figyelembe vételével, annak egyéni
módon való továbbfejlesztésével fogalmazza újra a zene potenciális terében
tárgykapcsolati tapasztalatát. A zenei ábrázolás procedurális, a viszonyulás mi-
kéntjéről szól. Ha nem tudnánk, sosem találnánk ki, hogy az idézett művek
Leitmotivja Geyer Stefi zenei névjegye, azt azonban már magából a zenei szövet-
ből érzékeljük (többek között, a zene egyértelmű érzelmi hatásán keresztül) hogy
Bartók „csodál” és „sóvárog”, vagy „haragszik” és „gúnyolódik”. Az élménytől a
zenéhez vezető transzformációs folyamat (a cselekvéses aspektus kognitív megje-
lenítése az intermodális transzfer közvetítésével) a tapasztalatok procedurális
aspektusát emeli ki és fogalmazza újra a zene potenciális terében, a hangrend-
szerek immanens (fizikai tényeken alapuló) dinamikájának (például, összhangzat-
tan) hagyományoknak megfelelő figyelembe vételével. A procedurális emlékek
zenei újrafogalmazása teszi lehetővé, hogy a tárgykapcsolati dinamika a zenében
megőrizze az élményekkel való *formai* azonosságát: a tárgykapcsolati dinamika
és zenei reprezentációi *izomorf* képződmények.

Winnicott az ember kulturális teljesítményeit egy, az elsődleges tárgykapcsolat-
ból eredő potenciális térbe utalja (Winnicott, 1971). Logikusan következik
ebből, hogy a művészetnek – amely a szelf és a tárgy közötti távolságot egy
szimbolikus, egyszerre külső és belső (mentális) térben hidalja át – szükségsze-
rűen tárgykapcsolatokat kell ábrázolnia. Tanulmányom igazolni látszik ezt a
tézist, azzal az észrevétellel kiegészítve, hogy a zenében (a művészetben) a belső
tárgyak és a hozzájuk fűződő affektusok, azaz a belső tárgykapcsolatok, kognitív
struktúrákba szerveződve reprezentálódnak.

IRODALOM

- BALOGH T. (1989). *A pszichikum egyensúlyának szociálanropológiai és esztétikai kérdései*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BÁRDOS L. (1969). Természetes hangrendszerek. In: *Harminc írás, 1929-1969*. Zeneműkiadó, Budapest.
- BARTÓK B. (1953). *14 bagatell zongorára Op. 6.* (Közreadta Bartók Péter). Budapest: Editio Musica.
- BARTÓK B. (1979). *Briefe an Stefi Geyer*. Basel: Paul Sacher Stiftung. (Privatdruck.)
- BÓNIS F. (1992). Első hegedűverseny, első vonósnégyes: Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja. In: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Püski Kiadó Kft., Budapest.
- BÖHM L. (1961). *Zenei műszótár*. Editio Musica Budapest, 1990.

- FREUD, S. (1973). A költő és a fantáziaműködés (1907). In: Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest.
- GRASTYÁN E. (1983). Az emóció. In: Oláh A. – Pléh Cs. (szerk.): *Szöveggyűjtemény az általános és személyiségpszichológiához*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- GRASTYÁN E. (1985). *A játék neurobiológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- HERMANN I. (1945). *Bolyai János. Egy gondolat születésének lélektana*. Anonymus, Budapest.
- HORGÁSZ Cs. (1995). Bartók Béla személyiségéről és művészi világképéről. *Thalassa* (6), 1-2, 36-59.
- HORGÁSZ Cs. (1996). Tárgyrepresentáció a zenében – Bartók I. Hegedűversenye és Két arcképe keletkezéstörténetének pszichoanalitikus elemzésével illusztrálva. In: Lukács D. (szerk.): *Korai személyiségfejlődés és terápiás folyamat*. A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 1995. évi konferenciája. Animula, Budapest, 152-161.
- HORGÁSZ Cs. (1998). Kreatív transzformációk. A tárgykapcsolatok és a gondolkodási műveletek néhány összefüggése. In: Flaskay G. (szerk.): *Határhelyzetek. A pszichoanalízis elméleti és technikai dilemmái, alkalmazási területei*. A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 1997. évi konferenciája. Animula, Budapest, 228-243.
- IFJ. BARTÓK B. (1981a). *Bartók Béla családi levelei*. Zeneműkiadó, Budapest.
- IFJ. BARTÓK B. (1981b). *Apám életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- KESZTLER L. (1952). *Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete*. Zeneműkiadó, Budapest.
- KLEIN, M. (1930). A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban. In: Bókay, A. – Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest, 1998, 110-118.
- KROÓ Gy. (1980). *Bartók kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
- LENDVAI E. (1971). A dualitás elve. Két portré. In: *Bartók költői világa*. (Műhely sorozat.) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- MARÓTHY J. – BATÁRI M. (1986). *A zenei végtelen*. Zeneműkiadó, Budapest.
- MOSONYI D. (1934). *A zene lélektana új utakon*. Somló, Budapest.
- OGDEN, TH. H. (1986). *The Matrix of the Mind. Object Relations and the Psychoanalytic Dialogue*. Jason Aronson Inc., Northvale, New Jersey, London.
- PIAGET, J. (1989). Az érzelem és értelem összefüggése a gyermek mentális fejlődésében. In: Kalmár M. (szerk.): *Fejlődépszichológia szöveggyűjtemény I*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- SEGAL, H. (1997). *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Animula, Budapest.
- SLOBODA, J. A. (1988). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Clarendon Press, Oxford.
- SULLOWAY, F. J. (1987). *Freud, a lélek biológusa*. Gondolat, Budapest.
- TALLIÁN T. (1981). *Bartók Béla (szemtől szemben)*. Gondolat, Budapest.
- WINNICOTT, D. W. (1971). *Játszás és valóság*. Animula, Budapest, 1999.

Trombitál és analizál

Zipernovszky Kornél

Krin Gabbard: *Hotter Than That: The Trumpet, Jazz, and American Culture*
(Faber and Faber, New York, 2008)

Az amerikai Krin Gabbard neve akkor vált széles körben ismertté, amikor 1987-ben öccsével, Glen O. Gabbarddal publikálták *Psychiatry and the Cinema* című áttekintésüket a pszichiátria és pszichoanalízis filmbeli reprezentációjáról.¹ Chicagóban kezdte egyetemi tanulmányait, összehasonlító irodalomból szerezte MA és PhD fokozatát az Indiana Egyetemen, miközben már jazz rádióműsorokat is készített. Három évtizedes tanári pályafutása alatt a New York állami Stony Brook Egyetemen a filmben is elmélyedt. Alapvető monográfiája a *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema* (1996) címmel jelent meg, ezt követte a *Black Magic: White Hollywood and African American Culture* (2004). Az a dupla szöveggyűjtemény, amelyet szerkesztő-előszóíróként jegyez, több amerikai egyetemen tankönyv lett: *Jazz Among the Discourses; Representing Jazz* (1995). Jelenleg Gabbard a maszkulinitás reprezentációját vizsgálja az újabb amerikai filmben, ezen kívül egy „interpretatív életrajzot” készül kiadni Charles Mingus amerikai jazzmuzsikusról.

Míg a *Jammin' at the Margins*-ban a pszichoanalízist mint szimbólumfejtő módszert alkalmazta a jazz-toposzok filmes reprezentációjának vizsgálatában, addig a *Hotter Than That* című könyvében személyes, aktív zenészként megélt élményein keresztül közelít a téma egyik vonatkozásához. Bár a jazztörténeti és -elméleti irodalomban általában tipikusnak nevezhető a műfajhoz való szenvedélyes viszonyulás a szerzők részéről, továbbá számtalan értékes, alapvető mű íródott aktív vagy egykor aktív muzsikusként tollából, Gabbard esete más. A könyv egyik előtanulmányaként belebújt a trombitás bőrébe. Ha a könyv célja felől nézzük, ő ezzel a személyes közelítéssel leginkább a befogadást –

¹ Glen O. Gabbardnak több műve is megjelent magyarul: *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*. Lélekben Otthon, 2008; *A hosszú pszichodinamikus pszichoterápia tankönyve*. Oriold és Társai Kft, 2009. Elsőként a *Thalassa* „Vizuális művészetek és pszichoanalízis” számában volt olvasható egy írása: *Pszichoanalízis és film. Thalassa*, 2004/3. 5-16.

még hozzá elsősorban a jazztrombitások művészetének befogadását – akarta megkönnyíteni.

Ráadásul nyilván tisztában lehetett annak elméleti pszichoanalitikus hátterével, hogy az irodalomkritikus miként tárja fel válaszában legszemélyesebb vonatkozásait. Az analízis igazi értéke az irodalomkritika számára abban rejlik, hogy egyedül ez a megközelítés képes megmutatni (más összefüggésben: hajlandó beismerni) azt a sajátos, személyes tartalmat, amit a kritikus visz bele az elemzett műalkotásba.²

Gabbard, akinek szülei hol professzionális színészek, hol drámát és színeszetet oktató egyetemi tanárok voltak, gyerekkorában kezdett trombitálni. Egyetemista évei alatt még az *Art Ensemble of Chicago* (egy meghatározó avantgárd jazzegyüttes) próbajátékára is elment, de nem vették fel. Évfolyamtársainak rock-együttesei sem trombitást kerestek, úgyhogy abbahagyta az aktív zenélést. Ráadásul, mint írja, ekkor még előreálló fogazata miatt hangszere inkább lefelé konyult, és nem peckesen állt, amikor fújta (107-142). Három évtizeddel később viszont újrakezdte, fogait is rendbe hozatta, és egy amatőr latin-jazz együttes szólistájaként eljutott odáig, hogy hétszer vágta ki a magas C-t egy szólóban. Mint könyvében írja, a hetedik mennyországban érezte magát, bár ez csak zártkörű próbán történt, és nem követte nyilvános koncert (224). Szenvedélyének felnőttkori kibontakoztatását a pozitív pszichológia és nem a zene terápia vonatkozásai mentén értelmezi.

Ez a szimpatikus és tanulságos, de nem túl mélyenszántó kísérlet az önanalízisre adja a *Hotter Than That* személyes szálát, általa az olvasó viszont több olyan körülményre lesz figyelmes, amely fontos a zene megszólaltatásának, sőt befogadásának szempontjából. Ebbe a fejezetbe kerültek az amerikai hangszerkészítőknél tett tanulmányútjai során szerzett tapasztalatai. Nem véletlenül, mert a hangszer megszólaltatásának technikája sok mindenre befolyással van, kitüntetetten a hangszeresek lelki alapállására. Gabbard egyik példája erre Armstronggal kapcsolatos: a trombitajátékkal járó stressz oldására a szupersztár egész életében marihuánát szívott (145).

Egy másik fejezetben a szerző a hangszer egyetemes történetét próbálja amerikai nézőpontból megvilágítani. Ugyan a művelt európai olvasó is sok

² 1994-ben Daniel Rancour-Laferriere egy egész kötetet szentelt az önanalízis és a szöveganalízis kölcsönösségének – olyan szerzők műelemzéseivel, mint például Norman Holland, akik komolyan vették az önfeltárást irodalomkritikai munkásságuk során –, mindazonáltal intellektuális felfedezésként élesen lehatárolja a területet a terápia célú beavatkozásoktól. Az önanalízist magában foglaló irodalomkritikát magasabb rendűnek tartja annál, mint ami nem tartalmaz ilyen belátásokat. (Daniel Rancour-Laferriere: Introduction: Self-analysis enhances other analysis. In: Uő. [szerk.]: *Self Analysis in Literary Study. Exploring Hidden Agendas*. New York University Press, New York and London, 1994. 1-34.)

érdekességgel találkozhat itt, a könyv igazi újdonsága mégsem ebben, hanem inkább az e háttéren megrajzolt portrékban bontakozik ki, a jazz három, különböző generációt reprezentáló nagyságáról: Buddy Boldenről, Louis Armstrongról és Miles Davisről. A szerző kiinduló tétele, hogy a trombita (elődeit és a rokon hangszereket is ideértve, Bolden például kornetten játszott) férfiasságot fejez ki, mindig uralkodók és hadseregek jövetelét jelezte. A Louis Armstrongot megelőlegező első nagy afroamerikai New Orleans-i trombitás, aki feltehetően döntő lökést adott a jazzműfaj kialakulásának, hírnevét hangerejének és technikájának köszönhetette. A zenekari párbajokból is rendre ő került ki győztesen, ezekben nemcsak férfiasságának, hanem szabadságérzetének is hangot tudott adni. Legendájának jellemző eleme, hogy nők versengtek azért, hogy vihessék a hangszerét. Bár Gabbard hangoztatja, hogy a huszadik század elején Armstrong vette kezébe azt a trombitát, amely új irányt ad az amerikai kultúrának, könyvében az első fejezet Boldent analizálja.

Viszont Boldentől – szemben a tízes években aktív, más jazz előfutárokkal – nem maradt ránk felvétel, így a legenda szinte azonnal szárnyra kapta alakját. Sikerei tetőpontján, 1907-ben személyisége dezintegrálódott, zárt osztályra vitték, elfeledve halt meg. Diagnózisa mai fogalmaink szerint minden bizonnyal paranoid skizofrénia lett volna. Bolden feketeként és férfiként az amerikai társadalomtörténet kulcsfigurája, mert nemét és faját új módon volt képes meghatározni – Gabbard erre vonatkozó következtetéseit a kortársak emlékezésein túl Ralph Ellison, Amiri Baraka és Michael Ondaatje írásaiból vett helyekkel is igyekszik alátámasztani (28).

A Boldent követő generáció muzsikusi már azzal akartak kitűnni, hogy csodás zenét játszottak ezen a kivételesen nehéz hangszeren – de más nehézségekkel is szembekerültek, nem csak technikaiakkal. A Hollywood által azóta agyonhasznált, e nehézségeket tematizáló toposzok sémáját az amerikai író és esszéista, Vance Bourjaily foglalta össze legfrappánsabban. A történet szerint a Zseniális Muzsikusi a tehetsége és lehetőségei közti szakadékot látva – (I) a faji diszkrimináció miatt; (II) mert kommerszre kényszerítik, vagy (III) mert egyéb okból nem képes megvalósítani lehetőségeit –, (1.) megőrül, vagy (2.) kábítószerral vagy (3.) alkohollal teszi tönkre saját sorsát.³ A *Caution: The Trumpet May Be Hazardous to Your Health* címet viselő fejezetben trombitások szerencsétlen élettörténetei között tallózunk annak a ténynek a fényében, hogy a trombita, a legmagasabb hangfekvésű rézfúvós megszólaltatásához kétszáz izmot kell megmozgatni (arc, száj, nyelv, torok, ujjak, hát, rekeszizom, belek). Még a legártalmatlanabb történet Al Porcinóé, aki a Stan Kenton nagyzenekar szólótrom-

³ Vance Bourjaily: In and Out of Storyville: Jazz and Fiction. *New York Times Book Review*, 1987. dec. 13. 44-45.

bitásaként a záróakkord legfelső hangját játszotta az egyik számban. Csakhogy Kenton dirigálás közben észrevett egy nőt, ezért a záróakkordot egy pár másodperccel tovább tartotta a szokásosnál. Porcino a váratlan megerőltetéstől és az oxigénhiánytól elájult, és hátrafelé lezuhant az emelvényről. A mai tömegkultúra híres önsorsrontóinak előképe ismételtén Bolden, aki a legenda szerint nagy igyekezetében „agylágyulást” kapott; olyan hangosan fújt, hogy beleőrült.

Gabbard természetesen kitekint arra a fejleményre, hogy egyre több nő is kiválóan játszik ezen a hangszeren, és hivatkozik mind a klasszikus zenei, mind a jazzvonalon érvényesülő női trombitások fizikai és társadalmi tapasztalataira. De a leginkább mélyrehatóan a férfiasság és a fekete öntudat asszertivitását vizsgálja. Karaktert, stílust, társadalomtörténetet, divatot, generációs ellentéteket és sok egyéb szempontot tart egyszerre felszínen, hogy megrajzolja az egész populáris kultúrára óriási hatással lévő, érvényesüléséért az utolsó pillanatig kőkeményen robotoló, de páratlan zsenialitással megáldott Armstrong képét. A férfiasságot és a fekete öntudatot mindenki másnál keményebben megjelenítő, de éppen a hangszer lágyabb regisztereiben felülmúlhatatlan, az örök újító Miles Davis ismert portréját jelentősen új szemponttal gazdagítja. Szóba kerülnek a műfaj történetében fontos szerepet játszó, de kisebb mértékben korszakalkotó trombitások is,⁴ Gabbard mégis a három nagy stílus teremtmővel kapcsolatban vonja le legizgalmasabb, legeredetibb következtetéseit, óriási témaismerettel és elmélyültséggel.

A kötet módszertanilag is újnak nevezhető, hiszen egy hangszerrel és annak kultúrájával kapcsolatban még nem alkalmazták ezt a kettős, pszichoanalitikus és posztkoloniális kritikai nézőpontot, bár ennek Gabbard korábbi monográfiái, a *Jammin' at the Margins*, és a *Black Magic* már megvetették az alapját. Az interdiszciplinárisan nyitott felfogás, a kultúratudományi jellegű megközelítés ugyancsak hozzájárul ahhoz, hogy a jazz iránt csak felületesen érdeklődők is haszonnal forgathassák a kötetet.

Gabbard néhány megállapítását viszont egyesek máris vitatták. Randy Sandke hívta fel a figyelmet arra, hogy Bolden kapcsán (akiről szinte csak oral history jellegű források maradtak fenn) Gabbard túlzó következtetéseket von le, felnagyítja az afroamerikai emancipációs törekvések és a maskulinitás párhuzamait.⁵ A kortárs emlékezések szerint ugyanis a századfordulós New Orleans faji- és etnikailag kevert volt (ilyen szempontból egyedülálló város volt az Egyesült Államokban), ahol a fehér vezető réteg általában nem keltett félelmet az afroamerikai rabszolgák felszabadult leszármazottainak széles rétegeiben.

⁴ Pl. Bix Beiderbecke, Chet Baker, Clifford Brown, Shorty Rogers, Thad Jones vagy Lee Morgan.

⁵ Randy Sandke: Unforgivable Whiteness. *Journal of Jazz Studies*, 2011/1. 104-120.

Nem ez a Gabbard által vélelmezett konfliktus volt a legmeghatározóbb faktor a Boldenhez hasonló férfiak számára, érvel Sandke. Az éjszakai élet nem volt teljesen szegregált, több irányban voltak lehetséges átmenetek. Bolden nem volt magányos harcos, ahogyan Gabbard ábrázolja, hanem ezer szállal kötődött a különböző etnikai alapokon álló, vetélkedő rezesbandák osztályszociális szövetéhez.

Vitathatatlanak látom viszont a könyv azon érvelését, hogy Armstrongék egyengették az utat az előtt a folyamat előtt, melynek során az afroamerikai férfiak valódi érvényesülési lehetőségekhez jutottak a bokszból vagy az amerikai fociból, majd a populáris kultúrában, s ezek globális jelentőségű viselkedésmintákká váltak (Boldennel kapcsolatosan Sandke ezt is túlzásnak tartja).

Armstrong abban a dalban, amelyet Gabbard címnek választott tovább építi a megírt szöveg nélküli, sokszor félig halandzsá vagy teljesen szavak nélküli énekes improvizációt, a *scattelés* iskoláját. Mindeközben a Gabbard által kiemelt tudattalan tartalmaknak elég nyilvánvalóan ad hangot: „*Say, I’ve got the Heebies, / I mean the Jeebies / Talking about / The dance, the Heebie Jeebies / Do, because they are boys / Because it pleases me to be joy. / Say, don’t you know it? / (...) Papa’s got the Heebie Jeebies dance.*”

Ebben az 1927-es, *Louis Armstrong and His Hot Five* felvételen szereplő dalban, amelyen Armstrong felváltva trombitál és énekel, a *boy* a fekete férfiak fehérek általi megszólítására utalt, míg a *Papa* a később a műfaj pátriárkájává váló Armstrong tiszteletteljes megszólításaként lesz általános. A jazztörténet zenei szempontból egyik legfényesebb, leginkább előremutató pillanatában Armstrong *Hot 5/7* felvételein a fiú/apa szavak használatán túl a fekete öntudat kifejezését kell látnunk abban is, hogy az előadó magának vindikálja a tánc tudását, ismeretét. Köztudott, hogy az afrikai kultúrák a zenét a mozgásban, az európaiak viszont inkább az időben élik meg, márpedig a jazzkorszakban a műfaj szinte az egész nyugati világban elsősorban mint tánc (és csak ennek nyomán mint tánczene) vált divatossá.

A szerző maga hosszú kulcsszó-listát adott könyvéhez (gender, race, musicology, business, social mobility, jazz, objects, musical instruments⁶), ami jelzi, hogy műve tudományos igényű, de a szélesebb olvasóközönségnek szól. A könyv vonalvezetését viszont megterheli a művelődéstörténeti kitérő (2. fejezet), és a hangszergyártás technikai részleteibe is túl mélyen megy bele, miközben a szerző-féle, feljebb emlegetett személyes szál (4. fejezet) nélkülözhetetlennek bizonyult a pszichológiai hitelesség alátámasztására.

⁶ Lásd http://rorotoko.com/interview/20081226_gabbard_krin_hotter_than_that_trumpet_jazz_american_culture Letöltve: 2013. febr. 10.

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

IBUKSZ

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

LEVELEZÉS

BÍRÁLAT

HORVÁTH GERGELY KRISZTIÁN KOVÁCS ISTVÁN GÁBORRÓL

VISI TAMÁS KOMORÓCZY GÉZÁRÓL

KOVÁCS ANDRÁS KOVÁCS M. MÁRIÁRÓL

LACZÓ L. FERENC UNGVÁRY KRISZTIÁN RÓL

CSÓSZ LÁSZLÓ DEBORAH S. CORNELIUS RÓL

BALOGH MAGDOLNA CZESI:AW MI:OSZ

LENGYEL IRODALOMTÖRTÉNETÉRŐL

PROBLÉMA

AJTONY ÁRPÁD UTOLSÓ TANULMÁNYA

SZÁNTÓ VERONIKA ROUSSEAU ÉS AZ ORANGUTÁN

SZEMLE

MI A PÁLYA?

FONTOS KÖNYVEK

M E G J E L E N I K

2013. TÁVASZ

N E G Y E D É V E N T E

MEGJELENT A *BUKSZ* 2013. TÁVASZI SZÁMA

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. 1008 Budapest, Orczy tér 1.
E-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu; faxon: 303-3440. További információ
a (06-80) 444-444-es telefonon.

ARCHÍVUM

Pfeifer Zsigmond
Zenepszichológiai problémák¹
(1923)

I.

A zene pszichológiája a biológiában gyökerezik. Ezt az összefüggést igazolta a legtöbb olyan pszichológus, aki foglalkozott zenével, hogy csak Darwint, Spencert, Wallace-t, K. Groost, R. Lachot említsük. Ezért most ismét a zene fejlődésméletének alapjairól fogok röviden beszélni, amiről már tartottam előadást a magyar pszichoanalitikus egyesületben.

Egyet kell értenünk Darwinnal abban, hogy az állatoknál a zene szorosan kapcsolódik szexualitásukhoz. Csekély mértékű eltérések mit sem változtatnak ezen a tapasztalaton. A törzsfejlődés során a kétéltűeknél jelenik meg a zene; már a békák énekelnek a párzási időszakban. Ezek az állatok váltak először képessé a tartós szárazföldi életre, tehát egy számukra test- és életidegen anyagból, a levegőből sajátot tudtak létrehozni. A levegő ettől kezdve saját testük részeként viselkedik, énlibidó-, nárcisztikus libidómegszállás tárgya lesz, és attól fogva részt vesz az énfolyamatokban.

A *Három értekezés a szexualitás elméletéről* c. munkában esik említés a résztöztönökkel kapcsolatban arról, hogy azok egyfelől bevezetik a szexuális aktust és elvezetnek hozzá, másfelől, hogy valamikor az evolúció folyamán

¹ „Musikpsychologische Probleme von Dr. Sigmund Pfeifer (Budapest)” Előadásként elhangzott a 7. Nemzetközi Pszichoanalitikus Kongresszuson (1922) Berlinben. Részlet egy „Musikpsychologie und Ästhetik im Lichte der Psychoanalyse [Zenepszichológia és esztétika a pszichoanalízis megvilágításában]” témájú munkából. [A szerző jegyzete.] Valószínűleg a Magyarországi Pszichoanalitikai Egyesület tudományos ülésén bemutatott „Probleme der Musikpsychologie im Lichte der Psychoanalyse. [Zenei problémák a pszichoanalízis megvilágításában]” című munkáról van szó, amely az *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse (IZP)*-ben megjelent jegyzőkönyvek szerint két részletben hangzott el: 1921. október 22-én „I. Teil: Psychophysiologie des musikalischen Tones [I. rész: A zenei hang pszichofiziológiája]” címmel (*IZP*, 7(1921):527-529); a december. 10-én „II. Teil: Über den Rhythmus [II. rész: A ritmusról]” címmel (*IZP*, 8(1922):115-116).

A jelen fordítás forrása: *Imago*, 9(1923):453-462.

Pfeifer Zsigmond (1889–1945) ideg orvos, pszichoanalitikus, 1918-tól a Magyarországi Pszichoanalitikai Egyesület tagja. A buchenwaldi koncentrációs táborban halt meg. (A szerk.)

adekvát szexuális tevékenységek lehetnek. Biológiai szempontból nézve ez azt jelenti, hogy a libidónak minden új pozíció elérésekor végig kell járnia korábbi fejlődési stádiumait. Azt is tudjuk, hogy a libidó ezekhez hozzátapadhat és regrediálhat is hozzájuk. Minthogy a zenével a párzás előzetes gyönyör-mechanizmusában találkozunk, fejlődéstörténeti tekintetben is ugyanott kell keresnünk, vagyis valahol a genitális szakasz előtt. A halaknál, melyeknél a megtermékenyülés csak a tengerben következik be, miután a tejet, illetve ikrát beleürítették, a szaporodásban még egy pregenitális szakasz, mégpedig a legprimitívebb, a sejtosztódás is általában nárcisztikusként különíthető el. A sejtosztódáskor és csírázáskor a periodikusan beálló szexuális aktivitást a plazmatestben a nárcisztikus libidófeszültség megnövekedése kíséri, ami aztán a libidóval telített massa egy részének kilökődésével materiálisan levezetődik, miután hosszú távon nem bizonyult eredményesnek az a fölöttébb kézenfekvő kísérlet, amely a testfelületen vagy annak közelében képzett libidólerakattal igyekezett megoldani a tehermentesítést. Feltételezhető, hogy ez a mechanizmus egyik vagy másik formában a későbbi szexuális megnyilvánulások alkalmával is működésbe lép, mielőtt a szexualitás legmagasabb foka, a tárgyon való kielégülés bekövetkezik. A megnövekedett nárcisztikus feszültség először a testfelület erogén zónáin próbál megkötődni. Ily módon ezeket libidó szállja meg, ennél fogva muszkuláris elemek, mint minden libidó megszállta izom, fokozott tónusba kerülnek, és ez a hang tonizálásának alapja. A libidófeszültség további löketénél ezek a megkötések már nem bizonyulnak elegendőnek, következésképpen a szervezet az imént említett eszközhöz folyamodik, azaz a libidófeszültség ezen többletétől materiális projekció által próbál megszabadulni, amit végül is, bár nem könnyen, egy alkalmas tárgy feltalálásával ér el. Az individuális szexualitásnak először, jóllehet *en miniature*, időben is végig kell járnia a filogenezis által előírt fejlődési utat – amit mi érési folyamatként észlelünk –, és e lappangási periódus közben a nárcisztikus libidófeszültség csökkentése céljából kicsiben intermedier eszközöket vesz igénybe. A szervezet ismét megpróbálhatja úgy túladni a feszültség egy részén, hogy kilöki, de ez a sejtelkülönülésig eljutott, magasabb szerveződésű élőlények esetében idővel fokozatosan ellehetetlenült. Így aztán a szervezet olyan megoldáshoz folyamodik, hogy a felhalmozódott libidófeszültségtől egy alkalmas pótlék, pl. a levegő kilökésével szabadul meg, mégpedig egy megfelelő kapun, egy szfinkteren: a gégen, vagyis egy erogén zónán keresztül. Itt van az éneklés, következésképpen minden zene szülőhelye.

Bármilyen hipotetikusan hangozzék is mindez, korántsem nélkülözi biológiai tények támogatását. A párzási időszakban felgyűlő nárcisztikus libidóhalmozódás materiálisan abban az igazolt állattani tényben fejeződik ki, hogy sok állat testén a párzási időszakban a legkülönbözőbb megnagyobbodások, duzzadások és merevedést mutató ivarszervek észlelhetők, melyek a libidó növekedésével jelennek meg és öltenek egyre nagyobb méretet. Különös érdeklődésünkre

azonban azok a készülékek tarthatnak számot, melyek arra szolgálnak, hogy a test ilyenén megnagyobbodását, melynek során a libidó voltaképpen több libidóhordozó anyagra oszródik szét és ritkul, a levegő felhalmozása révén segítse elő. Az ilyen légömlenyek, melyek többnyire a légzőkészülékkel függenek össze és a hangképzéssel közvetlen kapcsolatban vannak, megtalálhatók a békáknál, bizonyos csúszómászóknál és a velük legközelebbi rokonságban álló madaraknál, a ritka énekesmadaraknál is. Hadd emlékeztessen önöket Aesopusnak a felfuvalkodott békáról (*rana rupta*) szóló meséjére, melyben nem véletlen, hogy a hiúságot, a nárcizmus egyik tünetét éppen a felfuvalkodott béka jeleníti meg.¹ A békáknak ezt a biológiailag igazolt képességét a gyerekek is felfedezik játéukban, és megtalálják a módját, hogy a békákat arra késztessek, hogy pukkadásig fújják fel magukat.

A nárcisztikus libidót hordozó plazma helyett aztán ez a nárcisztikus libidót szállító levegő préselődik ki, mégpedig egy erogén zónán, egy szfinkteren, a gégen keresztül, melynek ugyancsak libidóval telített izmai tónusos kontrakcióban vannak. Az ily módon átáramló levegőoszlop periodikus mozgásba hozza a hangszalagokat, ami tulajdonképpen az izmok tónusos izgalmi állapotának következménye és kifejeződése, és ezáltal a nárcisztikus libidó mellett átveszi még az érintett erogén zóna gyönyörét is. És ez a két tényező az, ami a primitív, egyszerű, hosszan kitartott zenei hangnak megadja a maga hangingerminőségét. Ez tehát projekció, helyesebben szólva egy szexuális izgalom állapotában levő, ám tulajdonképpeni tárgyi szexualitásig még el nem jutott szervezet feltorlódott primer-nárcisztikus és autoerotikus libidójának kilökése, egy meglehetősen elanyagtalánodott pótlék révén. Elméletileg az éneklés a hisztéria megnyilatkozásaihoz áll a legközelebb, lévén, hogy az erogén zóna és a hangképző izmok tonizálása jellemzi – mindazonáltal nem genitális alapon, ugyanis fixációs pontja valószínűleg inkább az análszadisztikus fázisba tehető; tehát megfelelne [Karl] Abraham elképzelésének, melyben a konverziós jelenségek análszadisztikus eredetének lehetőségére emlékeztet. Sőt az éneklés eredetét valamelyest preszadisztikusnak kell elképzelnünk, valójában a madarak éneklése is a tojó szadisztikus becserkészésébe, majd végül a koituszba vált át. Ily módon tehát a szexuális izgalom növekedése következik be a nárcisztikus szintről a tárgylibidó szintjére, s ennek során a nárcizmusnak való ellenszegülést a madárnak mintegy ki kell énekelnie. Ez az elmélet nem fedi tehát a darwini teóriát, mivel ez utóbbi az éneklést primer-erotikus ingernek fogja fel, holott ez az értelmezés legfeljebb másodlagosan lehet helytálló. Épp ellenkezőleg: az éneklés valószínűleg kísérlet a libidó levezetésére egy korábbi, a genitális szintnél primitívebb fejlődési fokon.

¹ Azóta Darwinnál is rábukkantam erre a példára.

II.

Ha most a lehető legrövidebben a zenepszichológiai problémák másik pólusára, a zenei kifejezés tartalmi vonatkozására irányítjuk figyelmünket, akkor először is azt kell megállapítanunk, hogy az a felfogás, mely szerint a zene tartalma csupán a kifejezés volna, a maga teljes, úgyszólván szó szerinti megerősítését posztulált biológiai eredetében leli meg. De hát mi is fejeződik ki a zenében? Legújabban a zenepszichológusok egyetértenek abban, hogy a zenének nincs objektív tartalma, csak érzéseket, sőt Hanslick szerint ezeknek is csak dinamikai és szimbolikus aspektusait képes kifejezni. Ez a zene nárcisztikus és autoerotikus természetének megfelelő; a zene az énben zajló minden olyan folyamatot ki tud fejezni, ami nárcisztikus és autoerotikus libidóval van megszállva, mindenekelőtt azonban a libidónak és az ösztöntörékvéseknek valamennyi viszonylatát és változását, amennyiben ezek az énkre vonatkoznak, de ha a libidó külső tárgyat száll meg, akkor a zene semmit nem tud kifejezni. Tehát valamely vágyat soha, a vágyteljesülést magát azonban igen. Más szóval: a zene minden lelki történést funkcionális oldalát ki tudja fejezni a funkcionális jelenség vagy a Silberer alapján felfogott szimbolika értelmében, és ez összhangban van a zene nárcisztikus jellegével is, mivel Ferenczi egyik megállapítása szerint a funkcionális jelenség nem egyéb, mint a nárcizmus együttműködése a szimbólumképzésben. A zenében ez a maga teljes tisztaságában izoláltan lép fel, énlibidónk mozgásait, ezeknek a lelki folyamatainkban való részvételét a zenei kifejezésben fedezhetjük fel.²

A zenében tehát – és ez megkülönbözteti az összes többi művészeti ágtól – nincs meg az a lehetőség, hogy a libidó énkön kívül eső tárgyait ábrázolni tudja. Tárgyszerűen orientált pszichénkben e körülmény folytán rés keletkezik, melyet aztán a tudatos és tudattalan fantáziák úgyszólván kitöltenek. A zenei eszközök, a hanginger, a ritmus és a meghatározó erejű nárcizmus pszichikai regressziót indukál az örömelev működésmódjára; ezen az alapon a tárgyaitól elterelt tárgylibidó megannyi tudatos és tudattalan, erotikus és nagyratörő vágya általi megszállás révén számos eleven tudatelöttes fantáziát, nappali álmot hoz létre, tehát ezen a kerülőúton próbálja megmenteni a tárgyon való vágyteljesülésnek legalább egy részét, ezek azonban a zene lényegével csupán másodlagosan függnek össze. Ezek a tárgylibidinális nappali álmok és fantáziák, amelyek más művészeti ágakban azt az anyagot adják, melyből a művész a témát meríti alkotásához, a zenében nem lényegesek; ha megjelennek is benne, akkor is csak másodlagosak és komplementer természetűek, és csak a hallgató

² A zene eszerint az „én-emlékezésrendszerek” művészete. Vö. Sándor Ferenczi: *Über den Tic*. I.Z, 1922.

pszichéjében alakulnak ki. Ebben a tekintetben a zenét két fázisban kiteljesedő művészetnek nevezhetjük.

Még élesebben világíthatja meg ezt a sajátosságot, ha arra a hasonló szakadásra utalunk, amely a szemünk láttára ment végbe egy kiválóan tárgyyszerű művészetben: a festészetben. Itt azt láthatjuk, hogy a futurizmus egyik leágazása, a szimultanizmus minden funkcionális elemtől megszabadulva, nagyjából egy asszociációlánchoz hasonlóan az egyidejű gondolati tartalmak ábrázolásában tobzódik, miközben az expresszionizmus egyre inkább lemond a tárgyról, hogy az azt körbetomboló libidó- és énfolyamatokat hangsúlyozza. Nemcsak elméleti megfontolások alapján, hanem a zene példája okán is kézenfekvő, hogy az expresszionizmusnak jósoljunk jobb túlélési prognózist, melyet a művészet fejlődése szemmel láthatóan már eddig is igazolt. Mindazonáltal az expresszionista festészet éppoly kevésbé válhat valaha is valóban tökéletesen tárgy nélkülüvé, amennyire a zene tárgyiassá, dacára aszimptotikus, soha teljesen célt nem érő ez irányú törekvésének.

Két látszólagos kivételt azonban meg kell említenünk. Az első esetben az illúzió forrása az, hogy a zene olyan benyomást kelt, mintha a tárgylibidó folyamatait is kifejezné, ez azonban szertefoszlik azzal a felismeréssel, hogy ilyenkor is mindig csak az énlibidó párhuzamos mozgásai azok, amiket imitál és kifejez. Például a zene nem egy meghatározott koituszt, hanem a koituszt általában, annak pulzálását, feszültségét, gyönyörét tudja kifejezni. A tárgyi világ zenénkben is tükröződik, hiszen a tárgyi szintre eljutott évezredes fejlődés a zenében is hátrahagyta a maga nyomait, azonban a narcizmus elvét nem tudta megingatni, a tárgyi világ a zenében csupán a narcisztikus kielégültségállapot megzavarójaként, a vágyteljesítéshez vezető úton fellépő akadályként és torlódásként ábrázolható, elsősorban a különböző kontrasztok, konfliktusok, disszonanciák, temperálások által, hogy csak a legfontosabb lehetőségeket említsük. A második látszólagos kivételt azok a fizikai, kiváltképp autonóm folyamatok jelentik, amelyek gyakorta a zenei ötletek elemzéseiben jelennek meg egyértelműen.³ Ezek a folyamatok azonban annak köszönhetik zenei ábrázolhatóságukat, hogy funkciójuk bensőséges viszonyban van az organikus libidó eltolódásaival és váltoásaival: ezek a szervek, melyeknek funkciója a zenében kifejezésre jut, többnyire erogén zónák, úgyhogy a zene csupán önnön természetéhez marad hűséges, amikor az autoerotikus libidó libidófolyamatait ábrázolja. Ezek között az análerotikus zóna kap kitüntetett szerepet. Ugyanis a mi szerveződési szintünkön ez a legitim örököse és képviselője a libidófeszültségek azon működés módjának, amely egykor a zene keletkezéséhez vezetett. Itt csak Ferenczi tapasztalatára emlékeztetnék a flatus-

³ Gondoljunk csak arra, hogy az álom gyakran szimbolikusan ábrázol szomatikus ingereket, pl. az erekciót felemelkedéssel jeleníti meg.

ban lelt infantilis öröm gyakori előfordulásáról a zenészek és zenekedvelők körében végzett analízisekben. Az organikus öröm ábrázolása az a határ, ameddig a zene a tárgyábrázolásban eljuthat, tehát a saját test, a materiális én funkciójának ábrázolásáig. Idegen tárgyakat csak akkor tud ábrázolni, ha mód nyílik a velük való nárcisztikus azonosulásra, következésképpen megelevenítésükre.⁴

Ebből a nárcizmus szintjén való megtelepedésből fakad a zene tárgyorientált gondolkodásunkkal szembeni sajátos idegensége. Ehhez azonban lényegesen hozzájárul még egy körülmény. A zenében még él egy olyan világfelfogás, amely a libidó nárcisztikus és autoerotikus orientáltságával tökéletesen összecseng, sőt egyedül adekvát vele, nevezetesen az animizmus. Aligha meglepő, ha a zene létrejöttének imént említett mechanizmusát az animisztikus megelékesítés módjához hasonlítjuk, amelyről Róheim az Imago idei évfolyamában a „Selbst”-ről megjelent tanulmányában ír. Teljesen megegyezik e kettő: a nárcizmus és az autoerotikus libidó elhelyezése itt is, ott is projekció útján, jobban mondva a libidó kilökése által, többnyire egy libidó megszállta anyag révén megy végbe. Ezek közül az animizmusban a lélegzet játszik kitüntetett szerepet, hiszen a lehelet-lélek teszi ki annak a lélekfogalomnak a felét, amely a mai napig az utolsó leheletnek a távozó lélekkel való azonosításán alapul.⁵ A zene fejlődésének legmagasabb fokán a zenei hangzás közvetlenül váltja ki az animizmus érzését és a maga különösen eleven jellegzetes kifejeződését a dallamban éri el, a hangokban, melyek csalhatatlanul az eleven, a mozgalmas, egy különleges erőttől megelékesített benyomását ébresztik bennünk, anélkül, hogy tudnánk, hogy a pszichének egy már nem elfogadott működésmódja az, amely a zenére jellemző benyomást kelti bennünk. A dallam és a hangvezetés számos sajátossága és szabálya ebből az animizmusból magyarázható. Ezért olyan szoros a kapcsolat az éneklés és az animizmus technikája, a mágia között is. Varázsolni annyit jelent, mint *incantare, enchanter*.⁶

A zene keltette összbenyomás a következő elemekből tevődik össze: először is a közvetlen nárcisztikus és autoerotikus örömhathásból, másodsor zenei appercepciónk animisztikussá változásából, harmadsor pedig azon regresszió keltette általános érzésből, melynek során gondolkodásunk a zenei eszközök hatására a valóságelv szintjéről az örömelv szintjére esik vissza. Ez utóbbi elem

⁴ A hangutánzás (és tágabb értelemben a programzene) lehetősége jól összeegyeztethető ezekkel a gondolatmenetekkel.

⁵ Vö. ehhez még a keresztény mitológia pneuma-fogalmát, mely szerint a madár alakjában megjelenő szentlélek a fülön keresztül végzi a megtermékenyítést. A flatus azonosítása az ördöggel közismert. Lásd Ernest Jones: Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr. *Jahrb.* VII.

⁶ Eszerint a zenében tökéletesen igazolódik Freud vélekedése, mely szerint minden művészet az elveszett mindenható erő megmentésére irányuló kísérlet. Lásd még Combarieu: *Musique et Magie*.

a zenehallgatást kísérő komplementer, vágyteljesítő fantáziatevékenységben nyilvánul meg.

Konkréten megállapíthattuk, hogy a zenei kifejezés tárgy nélküli, funkcionális fajtája a zene keletkezési körülményeinek és az abban közreműködő libidó nárcisztikus és autoerotikus szinten történő rögződésének következménye. A zene az a pszichológiai közeg, ahol valóban izolált libidószimbolikát találunk,⁷ amint azt Jung más, bár ugyancsak a tárgyi szinten lezajló pszichikai folyamatok tekintetében tévesen posztulálta.

A zene azonban olyan úton jött létre, melyet tulajdonképpen az erotika jár be, miközben a nárcisztikus szexualitástól a külső tárgy felé forduló szexualitásig jut el, és amelyben megvan a libidó tárgyi aktivitásának irányába mutató fejlődés lendülete. Ez szolgálhat magyarázatul a zene mai fejlődésére, és ez ad módot arra, hogy következtessünk, azt merném mondani, prognózist állítsunk fel a jövő zenéjére nézve is. Ma a zene fejlődésének fő áramlatát az jellemzi, hogy egyre inkább le akar mondani a primér, érzéki, vagyis nárcisztikus örömről és a zenébe a melodika és a ritmika bonyolultságait viszi bele, melyek ugyan alkalmasak arra, hogy kifejezőképességét rendkívüli módon növeljék; a zenét azonban a nyelvhez, tehát a párhuzamos, de a léleknek a tárgyi- és valóság szinten differenciált munkaeszközeihez közelítik. Megszoktuk, hogy ezt a jellegzetességet, ezt a tárgyszerű irányába mutató késztetést, ahol a zenében megjelenik, adekvát elnevezésekkel lássuk el, pl. ott, ahol ez a vonás a legnyilvánvalóbb, a feldolgozásban „tematikus munkáról” beszélünk, mely kifejezés végül is a tárgyi világhoz való igazodás legmagasabb fokát jelenti. Biztos, hogy a nyugati zene eljövendő fejlődésében ez a késztetés válik rádiuszvektorrá, és valószínűleg oda vezet, hogy a zene vágyteljesítő készülékünk mind fokozottabb bonyolultságát a nárcisztikus kielégülés különbözőképpen és egyre inkább késleltetett engedélyezése és bekövetkezése révén törekszik leképezni. Másfelől ez a késztetés azzal a perspektívával fenyegeti a zenét, hogy egyfajta nyelvként végzi, és ezáltal megszűnik zenének lenni, azaz olyan művészeti közegnek, amely a maga libidófejlődés szabta határait soha nem hagyhatja el anélkül, hogy karakterét fel ne adná, mint pl. a futurista zene bizonyos túlhajtásaiban, és hogy ahelyett, hogy tárgy nélküli művészet lenne, művészetnélküli tárgyiassággá váljék. Azt azonban bizonyosnak vélem, hogy az előrehaladó lelki fejlődés és alkalmazkodás szerencsére a zene és minden más művészeti ág számára szüntelenül új regressziós feszültségekről gondoskodik, melyek remélhetőleg nemcsak új neurózisok, hanem idővel új művészeti formák kialakulásához is elvezetnek.

Schulcz Katalin fordítása

⁷ A matematika és a grammatika közegében tapasztalható rokon jelenségeket más szempontok alapján kell megítélnünk.

MEGHÍVÓ

a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 20. centenáriumi
konferenciájára

A JELENT MOZGATÓ MÚLT

A MAGYARORSZÁGI PSZICHOANALÍZIS 100 ÉVE

Október 11. – 12., Hotel Mercure Buda
Budapest, I. Krisztina krt. 41-43.

Jövönk sikeres alakítása jelenünk megértésén alapul, amit múltunk feldolgozása biztosít. A pszichoanalízis ezzel a reflektivitással tekint az ember megnyilvánulásaira, a kultúrára, a társadalomra.

Az 1913-2013 közötti száz évben a kultúra, a politika és a történelem változásai, sorsfordító kilengései folyamatos kihívások és próbatételek elé állították/állítják az egyént, a közösségeket és a társadalmat. Törekekkel, értékmentésekkel, újrakezdésekkel és fejlődési lehetőségekkel teli e 100 esztendő, amelynek lenyomata kimutatható a pszichoanalízis nemzetközileg is számon tartott Budapesti Iskolájának történetében és jelenünkben.

Ferenczi kreativitása, innovatív ereje, és a budapesti avantgárd kultúra befogadó léggözt és gyors kibontakozást biztosítottak. Ferenczi és a budapesti analitikusok elméleti, technikai és terápiás kezdeményezései kezdetben gyorsan fejlődtek, később számos nehézségen keresztül lassan integrálódtak a modern pszichoanalízis mai ismeretanyagába, kapcsolódási pontokat kínálva további kutatások számára.

Az új „embernézet”- tel szembeni – ahogyan Ignotus nevezte – ellenállások, majd a kultúra és a társadalom hatalmas változásai, amelyek együtt zajlottak a szakmai csoportokon belüli konfliktusokkal mind hatással voltak a pszichoanalízis és a pszichoanalitikus pszichoterápiák mai elméletére, a gyakorlatra és mindezen túl napjaink „embernézetére”. Tagadhatatlan, hogy a pszichoanalízis fontos szerepet játszik abban a reflektív folyamatban, amellyel önmagunkat, a körülöttünk zajló eseményeket és a velük fennálló folyamatos kölcsönhatást szemléljük. A pszichoanalízis személeti rendszere áthatja kultúránkat, gondolkodásunkat, s ugyanakkor korunk pszichoanalízisének fejlődésére is hatással van a múlt és a jelen sokrétű változása.

További részletes információk (részvételi díjak, CME-pontok, határidők, kedvezmények) a honlapon (www.psychoanalysis.hu) olvashatók. A konferencia facebook-oldalán (www.facebook.com/mpekonferencia) szintén folyamatosan frissülő információkat találhat. Esetleges kérdéseivel fordulhat Bánszegi Oxánához: info@psychoanalysis.hu és Mészáros Viktóriához: mpekonferencia@freemail.hu.

Mosonyi Dezső
A zene lélektana új utakon
(1934)*

A lélektan a legutóbbi évtizedekben korszakalkotó változáson ment át. Könyvszagú és régi filozófiai elméletekre támaszkodó megállapításai elfonnyadtak, az addig űzött kísérleti lélektanról pedig bebizonyult, hogy csak a felületen marad, a lelki történések misztikus világába nem tud behatolni. Új gondolatok tömegét hozta, új utak beláthatatlan perspektíváját mutatta a lélekelemzés. Ha Freud elméletének forradalmi volta, következtetéseinek merészsége sok szkepszissel találkozott is, még ellenfelei sem tagadhatják, hogy a lélektant megtermékenyítette. Átvették nomenklatúráját, újan alkotott fogalmait azok is, akik immorális és fantasztikus teóriának akarták nyilvánítani nem csak túlzásait – mert ilyenek kétségtelesenül vannak –, hanem alapvető igazságait is.

A zene elméletébe, bár ez a tudomány a legirracionalisabb művészettel foglalkozik, a lélekelemzés, az irracionalitás lélektana még alig hatolt be. Maguk a pszichoanalitikusok keveset törődtek a zenével. Freud maga írta nekem, hogy a zene neki idegen, érthetetlen és hozzáférhetetlen. A zeneelmélettel és a zene lélektanával foglalkozó írók és tudósok pedig nehezen győzhetik le azokat a gátlásokat, amelyek a laikust, a nem orvost a lélekelemzés „megbotránkoztató” állításaitól visszatartják. Mégis az a meggyőződésem, hogy a lélekelemzés tana és módszerei, amelyek az érzelmek ősi és rejtett gyökereit kutatják fel, az érzelem világának legtitokzatosabb megnyilvánulásáról, a zenéről is újat adhatnak nekünk. Ez az írás kísérlet, amely meg akarja mutatni gondolkodó zenészeknek, milyen termékeny lehet a zeneelméletnek és a lélekelemzésnek ez az összepárosítása.

Kezdjük a pszichoanalízis alapelméletének, a libidóelméletnek rövid összefoglalásával. (Csak mellékesen jegyzem meg, hogy ez a teória, bármilyen merész és újnak látszó, már Platón Symposionjában szerepel.) A lelki folyamatokat az öröm elve automatikusan szabályozza. Valamilyen inger váltja ki a lélek minden mozdulatát. Inger alatt valamilyen külső vagy belső testi-lelki milióváltozást, zavart értünk, mely a pillanatnyi egyensúlyállapotot megrendíti. A szervezet ezt a zavart tudatosan vagy tudattalanul kellemetlen feszültségnek érzi és a feszültséget csökkenteni vagy megszüntetni igyekszik. Ha a régi egyensúlyállapot helyreáll,

* Eredetileg megjelent Mosonyi Dezső *A zene lélektana – Új utakon* című könyvének első fejezeteként. Somló Béla Könyvkiadó, Budapest, é. n. [1934] 3-37. Az átiratot részben a mai helyesíráshoz igazítottuk. Mosonyi Dezső orvos, zenekritikus (Zalaszentgrót, 1888 – 1944, Auschwitz).

megszűnik a kellemetlen érzés, ha új egyensúlyállapot alakul ki, örömezés a lelki eredmény. Az *öröm elve* a lelki életet energetikus alapon magyarázza. Az ösztönök ereje az öröm-bánat (Lust-Unlust) poláris ellentétének hatása és szabályozása alatt alakul át lelki és testi jelenséggé. Az egyensúly közvetlen helyreállítása, az ösztönös vágy azonnali kielégítése s így az öröme törekvés többnyire akadályokba ütközik. Belső és külső akadályok lehetnek ezek, ellenállásukat a *valóság elve* gyűjtőfogalma alá foglalhatjuk össze és állíthatjuk szembe az öröm elvével.

Az ösztön teljes kielégülésének útja a fajok és egyének fejlődésében mindig hosszabb, körülményesebb lesz. Az öröm akcentusa, vagy ennek egy része, mely eredetileg az inger okozta feszültség oldódását kísérte, minthogy ez az oldódás késik vagy elérhetetlenné válik, magára a feszültségre tevődik át. Maga a feszültség, az izgalom okoz örömet, de csak bizonyos fokig. Ennek az izgalomnak olyan fokon tartása, mely még örömet okoz, öncéllá lesz. Magasabb feszültség már kellemetlen érzést, fájdalmat szerez, és ha intenzitása emelkedik, robbanásszerűen egyenlítődik ki, vagy átalakul és átalakult szublimált jelenség formájában vezetődik le. A lelki és idegélet, mint a látható vagy észlelhető testi jelenségek forrása, ezen elmélet tükrében állandó egyensúlyingadozásnak látszik két erő, két tendencia nyomása alatt: az egyik az *irracionális öröm elve*, a másik a racionális ellenállás, a *valóság elve*.

A zene is, mint minden megnyilvánulása az életnek, ebben a legáltalánosabb értelemben lelki feszültségek levezető útjának tekinthető. Ha ebből az egészen általános fogalmazásból indulunk ki – és pedig fejlődéstani módszerrel, mert a pszichoanalitikus gondolkodásnak ez felel meg – az ösztönöket, a kifejezés erőforrásait legegyszerűbb formáikban és megnyilvánulásaikban kell megfigyelnünk, ahol a zenévé való átalakulás első nyomai mutatkoznak. A „zenei kifejezés” meghatározás erre a fokra még alig illik. Meg szokták különböztetni a hangot, mint a zene alapelemét a zörejtől. A hangok egységes jellegű mérhető magasságú hanghullámok, a zörejek különböző magasságú és jellegű hullámok zavart és kevert egyvelegei. A különbség nem jelent ellentétet, zorejből lehet kiválasztódás, tisztítás által zenei hang. A legfejlettebb hangszeres zenében is vannak zörejek. Primitív népek, például a hottentották nem tesznek különbséget zenei hang és zorej közt, sőt a primitív zene legnagyobb része zorejkből áll, mégis foggal ismerhetjük el e hangzavart e népek zenei kifejezésének. De még messzebb kell visszamennünk. A belső feszültségek zenei kifejezését egészen a gyökerénél kell felkutatnunk, ahol egy őanyagban vegyülnek még el nemcsak az akusztikus, hanem az összes egyéb rokon motorikus kifejező és levezető lehetőségek és jelenségek, elválaszthatatlanul és egyenlő értékűen. Ettől az őállapottól kezdve kell a fejlődés sodrát követnünk, mely egyfelől az irracionális, másfelől a racionális tényezők vezető szerepének kialakulásához fut.

A racionális haszonra törekvést és a tiszta öröm keresését állította egymással szembe minden esztétikus, a gyakorlati életet jellemezte az egyik, a művészetet a másik. A racionális szó itt mindennapi értelemben álljon minden filozófiai mellékiz nélkül, mint a szervezetek törekvése a létfenntartás nélkülözhetetlen szükség-

leteinek fedezésére. A művészetet tehát – Kant, Spencer, Ribot meghatározása szerint – tisztán az öröm, az élvezet reményében úzzuk, anélkül, hogy szükségszerűen valamilyen egyéb haszonnal is járna, nem is nélkülözhetetlen feltétele az életnek. Későbbi esztétikusok, például Guyau és mások az élet minden megnyilvánulásában, mely valahogyan a művészetnek számítható, Darwin tanainak hatása alatt racionális indítóokokat is kerestek; szerintük az esztétikai értékeknek a faj fenntartásában és fejlesztésében fontos szerepük van. Szigorúan elválasztani a gyakorlati szükségleteket az esztétikaiaktól nem is lehet. Művészet volt minden korban, a legprimitívebb vadembernél is feltalálható valamilyen alakban és éppen ez a tény bizonyítja, hogy nélkülözhetetlen organikus szükséglet. De mi nem is ebből az esztétikai szembeállításból indulunk ki. A művészet racionális elemeit és jelentőségét nem tagadjuk, bár uralkodó tényezőjének az irracionális örömelvet tekintjük. Az öröm azonban – és ez az, amit fontosnak tartunk – az ösztönök irracionálisából származik, még ha visszahatólag és racionalizálva fontos életműködéseinket is segíti elő. A mindennapi életben a művészetet mindig irracionálisnak, a gyakorlati élettől valahogy idegennek érezték, ha nem is tudtak meglenni nélküle. A művészeket majdnem mindig, de különösen olyan történelmi időkben, mikor az élet szociális rétegződése a gyakorlati élet jelentőségét emelte ki, kevesebbre becsülték, mint a praktikusélet embereit. Csak valamilyen egészen nagy siker szerzett nekik becsületet. És ha ma a művészeket többre értékelik, abban a művészettel elérhető anyagi haszonnak is van szerepe. A művészek közt is lényeges különbséget tesz a közvélemény aszerint, hogy mily mértékben van alkotásaiknak reális tartalma; építőmester például nagyobb reális értéket jelent ilyen szempontból, mint egy lírai költő vagy muzsik, akiket mindig a reális élettől távolálló álmodozóknak tekintettek. A zenében ez a reális étellel kapcsolatba alig hozható tendencia kétségkívül igen lényeges és éppen ezért joggal használható fel vizsgálódásunk kiinduló pontjával.

Mit értünk tulajdonképpen irracionális alatt? Öntudatos gondolkodásunk és munkánk logikus, okszerű és egyúttal *célszerű*, vagyis egy előre kitűzött cél felé tör. Irracionális sem egyértelmű a céltalannal; helyes fordítása: *célszerűtlen*; a *szer* nem felel meg a *célnek*. A szer, a mérték, az erőfeszítés nincs arányban az elérendő céllal; vagy a cél nagy, elérhetetlen, mythikus távolban levő, vagy rejtett, láthatatlan. Minden irracionális tevékenység tehát mértéktelen, korlátlan felelet a kapott ingerre, aránytalanság a szükséges és a tényleg felhasznált energia közt, az organikus szervezet fényűzése. Minden mérték gátlást jelent. Minden tapasztalatunk korlátozza, gátolja az ősi ösztönök működését. („*Erfahrung besteht darin, dass man erfährt, was man nicht zu erfahren wünscht*” – mondja szellemesen *v. Lichtenberg*.)¹ Az irracionális lényege eszerint az ösztön gátlás nélküli kielégítése; ez egyúttal a legősibb forrása a művészet örömeinek.

¹ A tapasztalat abban áll, hogy az ember megtapasztalja, amit nem kíván megtapasztalni. (A szerk.)

Hogy a mértéktelenség, a gátlásnélküli erő kifejtés a művészi alkotásban döntő szerepet játszik, nem új gondolat. Más formában ugyan, mint ahogy mi akarunk építeni e gondolat-alapra, megtaláljuk például *Schopenhauernél*. Az ósakaratot, melynek közvetlen kifejezését, képét látja a zenében, vak, korlátlan, irracionális hatalomnak nevezi. *M. Dessoir* mondja: A fenséges hatalmas benyomása mutatja, hogy az ember mértéktelen lény. *Guyau* a művészi élvezetről így beszél: „képzeljük el, mit érez a madár, mikor szárnyait kibontja, és mint a nyíl, hasítja a levegőt; emlékezzünk vissza, mit éreztünk vágásban rohanó lovunk hátán, vagy ha vitorlásan repültünk a habokon, vagy egy keringő mámorában; mindezek a rohanások bennünk a végtelenség, a mértéktelen vágyakozás, a buja és bolond élet eszméjét keltik, az egyéni lét megvetését, azt a kényszert, hogy gátlás nélkül rohanjunk tova, és elveszünk a mindenségben”. A természet az ösztönök mértéktelenségére és az egyéni élet megvetésére százával kínál példát. Az embrionális, az ősi sejtek legfontosabb tulajdonsága a mértéktelen növekedés és szaporodás; a fák és virágok tavasszal végtelen bőséggel szórják virágporkukat a levegőbe, a halak spermájukat a vízbe. A nemi ösztön, a nemi mámor lényege a korlátlanság, a gátlásnélküli kielégülés. Ha az egyénre ható ingerek motorikus levezetését nézzük, a gátlásnélküliséget, az ösztön feszültségének robbanásszerű kielégítését látjuk mint az öröm legelemibb és legintenzívebb formáját. A csecsemő mozdulatainak eredeti módját a tapasztalat még nem szabályozta. Belső feszültség, kellemetlen érzések, fájdalom inkoordinált, azaz gátlásnélküli mozgásokban nyernek levezetést és így megnyugtató, mondhatjuk öröms kiegészítést. Hisztériások idegrendszerének reakciója betegesen visszatér a primitív, gyermeki módszerekhez. Hisztériások rohamai, az úgynevezett jaktációk rendezetlen, korlátlan mozgások. Szenvedélyes táncokban az ösztön feszültsége, újabb és újabb ingerek hatása alatt extázissá fokozódhat; ezek a mozdulatok elvesztik táncszerű szabályosságukat és hisztérikus rohamokhoz hasonlókká válnak. Primitív népek időszakos ünnepeiken addig zenélnek és táncolnak, míg egy ilyen extatikus állapotot el nem érnek egészen a teljes fizikai és lelki kimerülésig. Zene és tánc ezen ősi népeknél, mint azt sok példán látni fogjuk, elválaszthatatlanul összetartoznak. Ezen ünnepek célja az ösztön dinamikáját fokozni addig, míg minden gátlást áttör és korlátlan kielégülést nem nyer. Az afrikai bongó törzsek orgiáiról *Schweinfurt* azt mondja, hogy olyanok, mintha az elemek tombolását akarnák túlharsogni. A busmanok addig táncolnak és énekelnek ünnepeiken, míg teljesen ki nem merülnek. Abesszíniában bizonyos vallásos szertartás azzal kezdődik, hogy botokkal ritmikusan ütik a földet, aztán táncolnak és énekelnek; az énekhang határozott melódia nélkül mindig magasabb és erősebb lesz egészen az extázisig fokozódva. Szamoa szigetén is addig fokozzák az ének tempóját és erősségét, amíg csak bírják. A nyugat-afrikai Aschukában a fiatal négereket varázslóik tam-tamokkal addig izgatják, míg valósággal görcsökben nem fetrengenek – teljesen hasonlóan a hisztériásokhoz.

Az ösztön korlátlan kielégülését nemcsak átütő erejének fokozásával, hanem az öntudat ellenállásának csökkentésével is el lehet érni. Nem véletlen tehát, ha

primitív és civilizált népeknél egyaránt általános a bódítószerek használata a zene és tánc élvezetének fokozására. A főszerepet az alkohol játssza, melynek bódító hatása az intellektus agyi központjaira közismert. Majdnem minden részeg ember énekel, még ha egyébként nem is muzikális. Kevésbé civilizált népek más mérgeket is használnak. Csak egy ilyen akarunk megemlíteni, mert hatása különösen jellemző; használata alatt ugyanis azon komponens mutatkozik legpregnansabban, mely a művészi élvezet magyarázatában elméletünk szerint fontos szerepet játszik. Mexikóban a falusi lakosság a Rynchosia (a leguminosák csoportjába tartozó) növény magvait felhasználja élvezeti cikkül. Hatása alatt a legfrissebb benyomások elhalványulnak, és gyermekkori emlékek nyomulnak előtérbe. A civilizáció gátlásainak megszűntekor a felnőtt ember, a mai civilizált ember is egy régebbi kultúr-színvonalra csúszik, a faj, vagy az egyén gyermekkorába, amelyben a zenei, vagy az ezt megelőző gátlás nélküli motorikus kifejezés megszokottabb volt. Gyermek, akiknek kifejezőmódja a primitív népekéhez hasonló, a céltalan lármában, kiabálásban, ujjongásban nagy örömet lelnek. Ez a gátlás nélküli kifejezése az érzelmeknek felnőtteknek tilos, a civilizáció folyton akadályokat gördít elébe; csak ha e gátlásokat igen magas lelki feszültség kirobbanása áttöri, mutatkozik az akusztikus levezetés legprimitívebb formájában; mint ordítás, örömujjongás, vagy fájdalomban való üvöltés. Ezen ősi explozív kifejezések maradványai a nyelvben az indulatszók; ó, jaj és hasonló, melyek bizonyos tagolatlanságot és zenei hangzást átalakulva is megőriztek.

Az öntudat racionális kritikáját a mesterséges bódítószereken kívül elszongítja, elbódítja minden ünnepi hangulat is. Minden magasabb rendű zene élvezetének feltétele ez a szuggesztív varázslat; minden operaelőadás, minden hangversenyterem a maga tompított világításával tudatosan teremt ilyen atmoszférát. Enélkül az idegen zenei kifejezéssel nem tudjuk magunkat azonosítani, nem tudjuk saját kifejezésünké átalakítani. A rádió, mely mindennapi életünkhöz ma már majdnem úgy hozzátartozik, mint a villanyvilágítás, vagy a vízvezeték, ezt az ünnepi varázslatot nem tudja előidézni s így hatásában, még ha a legkiválóbb módon közvetíti is, messze elmarad a személyes élmény mögött. Az ünnepi varázslat, a jelenségek tisztán érzésszerű felfogása az öntudat logikus, kauzális értelemmel való működésével szemben teszi szabaddá az öröm útját; mert félretolja a gátlásokat, és az ösztön közvetlen kielégüléséhez ezáltal közelebb jut.

Az örömev szerint minden inger okozta feszültség, mely levezetést keres, eredetileg kellemetlen. Valóban a hanggal való kifejezés legelső oka mindig a fájdalom volt. Az újszülött első kiáltását a hideg okozta bőringer és az anya vérkeringésétől való elszakadással járó légszomj váltja ki. A sírás ki- és belégzésből áll, a vérkeringés és légzés használatra váró mechanizmusa megindul, és automatikusan tovább működik, a hang – mondhatnók – tulajdonképpen felesleges melléktermék. Joggal tehetjük fel, hogy ez a kiáltás éppúgy, mint a felnőttek jajgatása, a légszomj megszüntetése mellett bizonyos fokig örömet is jelent. Közismert tapasztalat, hogy a jajgatás még a fájdalom további fennállása mellett is bizonyos könnyebbülést

hoz. Egy arab legenda szerint a zene a következő módon keletkezett: egy Mothar nevű tevehajcsár leesett tevéről, és karját törte. Fájdalmában hangosan kiáltott: Ja, jaila. Szép hangja a tevék járását meggyorsította; ezt látta a többi tevehajcsár, és azóta valamennyien énekelnek. A tevehajcsárok voltak hát a dal felfedezői. Ez a naiv magyarázat két fontos mozzanatot tartalmaz: *a fájdalom* a zene eredeti forrása; a fájdalom okozta hangbeli kifejezés *játékos utánzása* az énekművészet. A mi művészeink is ezt a felfogást vallják. „*Aus meinen grossen Schmerzen mache ich die kleinen Lieder*” mondja Heine.² – „*Lustig im Leid sing’ ich von Liebe; wonnig aus Weh web’ ich mein Lied, nur Sehrende kennen den Sinn!*” – (Wagner: Siegfried.)³ Jellemző, hogy a biblia ujjongó szava, a Halleluja eredetileg jajgatást, panaszt jelentett. Az intenzív, a testnek meg nem fordítható (irreverzibilis) molekuláris elváltozásával járó fájdalom rögtöni, elementáris levezetést kíván, ezért nem is alakul át művészetté, zenévé. Csak ha a fájdalom intenzitása eredetileg is kisebb volt, vagy a részben elfelejtett, elnyomott fájdalom már csak az emlékezetben él tovább mint lecsökkent kellemetlen feszültség, akkor alakul át zenei kifejezéssé. Sok primitív nép gyászdalát magyarázhatjuk így; *Wallaschek* kiemeli, hogy sohasem éneklük őket magában a gyász pillanatában, sőt sokszor e gyászdalok örömet jelentenek. Az ilyen ambivalens lelki jelenségek nem ritkák. *Freud: Totem és tabu* című könyvében eléggé megvilágította Janus-arcukat. Később még visszatérünk egy példa kapcsán a gyászdalba foglalt örömrre. *Heine* nagy fájdalmai sem igazi testi intenzív fájdalmak, hanem a fantázia fájó sebei és a dalokban erős örömhangsúlyos kifejezéssé változnak át. A mindennapi szóhasználat egymást kizáró ellentéte öröm és fájdalom közt a valóságban nincs meg. Gyermek sírását közvetlenül követheti nevetésük vagy megfordítva; a *cyklothym* testalkatú felnőttek ezt a módját az ingerekre való reakciónak (himmelhoch jauchzend – zu Tode berührt – egekig ujjong, halálosan szomorú) a gyermeki kedély e rögtöni átalakulásának lehetőségét egész életükben megtartják. De a nemi ösztön működésének területén nemcsak egymásután, de egyszerre is érezhetünk örömet és fájdalmat.

Az ösztönökről, melyek először motorikus, majd hangbeli és végül zenei kifejezést keresnek, eddig csak általánosságban volt szó. Itt az ideje, hogy kissé közelebből foglalkozzunk velük. Egyszerűség kedvéért két ösztönt, az én-ösztönt (a létfenntartás ösztönét) és a nemi ösztönt különböztetjük meg. Inger okozta feszültség, fájdalom váltja ki mindkét ösztön működési területén a lelki és testi funkciókat. Ebből a fájdalomérzésből kiindulva, egy részletfunkció sorozatot állíthatunk fel; az én-ösztön keretében: fájdalom – félelem a fájdalomtól (a fájdalom emlékképe által előidézve) – agresszív készség a fájdalom ellen (harag) – végül motorikus kitörés a fájdalom oka ellen a tárgy vagy ellenfél birtok-

² Nagy fájdalommból szülöm a kis dalokat. (A szerk.)

³ Hű szerelem szóljon a dalból, / rejtelmes kín, hangomban zengj, / csak vágyódók értsék meg azt! (A szerk.)

bavételével. Mindezek a folyamatok hanggal járó levezetések okai lehetnek. A nemi ösztön keretében hasonló sorozatot állapíthatunk meg: a libidó okozta feszültség – narcisztikus, vagyis a saját testén belül kielégítést kereső vágy – külső tárgyra irányuló vágy és végül a libidó tárgyának birtokbavétele. A végcélja mindkét ösztönnek a teljes kielégülés, az extázisnak valamilyen formája – az én diadala vagy a nemi orgazmus. A két ösztön csak elméletileg választható el; a valóságban számos kapocs, keveredés köti össze őket (csak a szadisztikus-mazochisztikus részletösztönökre kell gondolni), úgy hogy ha libidóról beszélünk, azt a legszélesebb értelemben tesszük, és nem korlátozzuk értelmét a nemi funkciók mindennapi szóhasználatára területére. Mégis a nárcizmusban, a nemi ösztön külső tárgyválasztásra nem törekvő örömkeresésében, melynek ilyenformán semmiféle gyakorlati, racionális célja (például szaporodás) nem lehet, olyan tendenciát látunk, mely a művészet lényegéhez legközelebb áll. A fiatal állatok játéka saját testükkel az én-ösztön keretében – bár tisztán öröme törekvés – mégis racionális célt is szolgál; többnyire gyakorlása későbbi racionális tevékenységüknek. Az én-ösztön hanggal járó kitörése állatoknál (diadal-, dühördítés, stb.) sehol sem fejlődött ki olyan formában, mely valamilyen rokonságot mutatna a zenével. Minden hangjelenség az állatvilágban, melyet zeneinek nevezhetnénk, nemi életükkel függ össze. Nem tagadható azonban, hogy az én-ösztön mint dinamikus-motorikus komponens beleömlött abba a hatalmas folyamba, melyet a libidó táplált és amely a zenei kifejezéshez vezetett.

Darwin óta sok vitára adott alkalmat a művészet és különösen a zene eredete mint a faji kiválasztódás produktuma. *Allen* a művészet utáni vágyat ezen az alapon magyarázta és azt állította, hogy az idetartozó jelenségeknek a feléről az erotikus eredetet ki lehet mutatni. *Spencer* tagadta, hogy a madarak éneke nemi életükkel függ össze; szerinte a bő táplálék váltja azt ki. Még ha e feltevés második fele igaz volna is, nem cáfolná meg az elsőt. Mert a bő táplálkozás és a szaporodás közt ősi kapcsolat van. Vannak, akik az egysejtű tény oszlását s így szaporodását a bő táplálék folytán beállott kényszerből magyarázzák. Ez csak hipotézis; de vannak bőven bizonyítható tények is. Alacsonyrendű élőlények, ha elegendő táplálék áll rendelkezésükre, oszlással szaporodnak. Kedvezőtlen körülmények közt spórákat képeznek, vagyis olyan utódokat, melyeknek táplálékra nincs szükségük, és amelyeknek fejlődése mindaddig megáll, míg ismét kedvező viszonyok közé nem jutnak. De magasabbrendű állatoknál is bőven akad példa, hogy kedvezőtlen táplálkozási viszonyok közt nem élnek nemi életet és nem szaporodnak. Mármost ebben az oklángolatban: bő táplálkozás – libidó – szaporodás – zenei kifejezés az évezredek óta beidegzett végreakciót a feltételek egyik tagja is kiválthatja, mint arra más téren is számos példa akad. Egyébként *Spencer* felfogását sok szerző nem fogadja el. *Groos* a madarak énekének fejlődését úgy magyarázza, hogy a nőtény a hímek közül ösztönszerűen azt választja, amelyiknek hangja szexuálisan leginkább felizgatja. *Haecker V.*, madarak énekének kitűnő ismerője, azt mondja, hogy a madarak hangja eredetileg mindkét nemnél a fájdalom kifejezésére

keletkezett; ezért egyforma a hangképző szerv felépítése hímnél, nősténynél egyaránt. A hangot a madarak részben mint csalogató és jelző kiállást használták fel racionális módon és célra, például a rajok együtt-tartására, másrészt a párzás hangjává és dallá alakult át. Főképpen a hímek hangja fejlődött ilyen irányban, éppen mert a nőstények választójoga által a legszebben éneklők kerültek előnyös helyzetbe és szaporíthatták fajukat. De a nőstények kevésbé mutatós hangja is szoros összefüggésben van a párzással. Hogy egyik-másik madár a párzási időn túl is énekel, *Haecker* ezt azzal magyarázza, hogy a nemi izgalom még a költés ideje alatt is megmarad, szükség esetén a madár a terminuson túl is pótolhatja a párzást. E célszerű okon kívül azonban egy minden célszerűséget nélkülöző víg játékos hangulatba is torkollik ilyenkor a nemi izgalom.

Nem érezzük magunkat illetékeseknek annak a kérdésnek az eldöntésére, vajjon az állatok művészi ösztöne, tehát zenei kifejezésük is a nemi kiválasztás *Darwin* szerinti elmélete értelmében fejlődött-e. Ez a természettudósok feladata. De az előbbi elmélet ellen hadakozók egyik fontos érvét a pszichoanalízis megcáfolta. A szaporodást a nemi örömtől, a libidótól az ezen kérdéssel foglalkozók nem választották el. A lélekelemzés kimutatta, hogy a libidó az élet bizonyos szakáiban – az említett narcisztikus alakjában – csakis öröme, kéjre törekszik, anélkül, hogy a szaporodáshoz bármi köze volna. A csecsemő- és gyermekkori ösztönös jelenségek jórésről a lélekelemzés bebizonyította a libidós jelleget; pedig szaporodásról ebben a korban a nemi szervek fejletlensége folytán még szó sem lehetett. Nem bizonyít tehát a művészi képességnek a nemi ösztönből való levezetése ellen, ha az állatvilág művészi jelenségeit a szaporodáshoz való közvetlen kapcsolat nélkül is észleljük; a nemi ösztön infantilis-narcisztikus megnyilvánulásait is láthatjuk bennük. Nem állhat meg az a feltevés sem, hogy a művészi érzék általában, még inkább a zenei kifejezés később társult a nemi ösztönhöz; hogy az ösztön minden meglévő eszközt felhasznál a libidó feszültségének növelésére. A nemi ösztön ősi minden egyéb esztétikai jelenségnél, régibb minden zenei kifejezésnél. De a mi energetikai elméletünkre nézve nem is fontos e kérdés eldöntése. A libidó feszültsége örömakcentusát eltolhatja, szublimálhatja, és kiegyenlítésre, levezetésre más, távolabb álló pályát is felhasználhat.

Ha a primitív népek zenéjével felületesen foglalkozunk, anélkül, hogy a lélekelemzés mélyebbre hatoló eszközeit használnók, valóban kevés anyagot találunk a libidó és a zenei jelenségek kapcsolatának bizonyosságára. *Wallaschek* alig néhány törzset említ, amelyek kimondottan szerelmi dalokat énekelnek. Ilyen például a maorik rure-rure dala, melyet erotikus taglejtésekkel kísérnek. Nádsípot fújnak éjjel a fiatal Shawansee-indiánok, ezzel fejezik ki szerelmi vágyukat és ezzel csalogatják a nőket az erdőbe. Az araukániaiak a dorombot használják fel lányhódításra. De ilyen, elvéve található nemi jellegű zeneművészet elenyészik a harci és vadászdalok tömegében.

Ha azonban a primitívek zenéjét táncukkal együtt vizsgáljuk – és ehhez teljes jogunk van, mert nincs náluk zene tánc nélkül, a motorikus és zenei kifejezés

mindig együtt mutatkozik –, akkor a szexuális kapcsolatok egyszerre nyilvánvalóbbakká lesznek. Csak az állatvilág analóg jelenségeire kell gondolnunk, a hódító táncra, a harci játékokra. Bizonyos madarak hódító táncának (darutáncának) szexuális jelentősége kétségtelen, egy kutató sem tagadja ezt. De a legmeglepőbb analógiát a primitív népek harci és vadásztáncaihoz a nyírfajok példája mutatja. Párzás idején a kakasok egy közös tisztáson jönnek össze, hogy egymás mellett dörögjenek és harcoljanak. Nem lehet a harcot a táncról megkülönböztetni – mondja *Haecker*. „A nyírfajdkakas harca öncéllá válik. Eredeti célja, a vetélytárs elűzése mindinkább elhomályosodik. A harc színjátékká lesz, a kakas és a nőstény izgalmát fokozó aktussá, melynek ugyanaz a jelentősége, mint az éneké.” Egy mási fejlődési formája e harci táncnak megmutatja, hogyan nyer e nyilvánvalóan libidós jelenség más jelleget, — szublimálódik, mondanók, ha emberről volna szó. Felületes szemlélő nem is lát már nemi kapcsolatot, holott a valóságban az öröm forrása és hajtóereje a libidó marad. A *Machetes pugnax* nevű madár hímjei a tisztáson nőstények nélkül jelennek meg és egészen sportszerűen harcolnak egymással. Nincs sem komoly győztes, sem komoly legyőzött, az egész tisztára játék. A hímek ez után a verseny után felkeresik a nőstényeket az előbb lefolyt harci játékokra való minden vonatkozás nélkül. Láthatunk egy nőstényt két hímmel is, szóval még az annyira elterjedt féltékenységet sem lehet a versenyjáték látható okának tartani. Tisztára narcisztikus játék az, benne van már a kielégülés is, ezért hiányzik a nemi vágy tárgyára irányuló féltékenység is. A dél-amerikai sarkantyúszárnyú bibicek és daruk táncának is ez az egyetlen magyarázata. *Haecker* szerint eredetileg a hímek harca volt egymás ellen a nőstények birtokáért, később racionális célját elvesztette.

A primitív népek táncai ugyanezt mutatják. Némelyik táncban még észrevehető a libidós jelleg, másokban már elhomályosult, de azért még egy-egy jel elárulja ezt az eredetet. Az újjélandiak harci és szerelmi táncokat járnak: de sikamlósak a haditáncok is. Általában az európai megfigyelők a primitívek legtöbb táncát „szemérmetlennek” írják le. Timbuktaban, a nyugat-afrikai négereknél csak az asszonyok táncolnak, míg a fiatal lányok szégyenkezve bújnak el az öregasszonyok mögé; bebizonyítják ezzel, hogy ők maguk is szemérmetlennek érzik e táncot. A kimbunda-törzsek diadalünnepeiket kimondottan ilyen szemérmetlen taglejtésekből álló táncokkal ünnepelték, aztán leölték foglyaikat, végül az asszonyok táncoltak egy még sikamlósabb táncot. A *batuk* nevű lakodalmas táncot Loangoban *Lansdorf* következőképpen írja le: férfiak és nők felállnak körben, monoton ének- és dobszóra egyhelyben forgolódnak órák hosszat, míg kimerülve el nem esnek. Időnkint egy férfi és egy asszony beugrik a körbe és állva utánozza a coitust. Nukahivában (Otahiti) az asszonyok a tánchoz egészen meztelenül jönnek, és obszcén megjegyzésekre és viselkedésre adnak alkalmat. Madagaszkár szigetén is az asszonyok táncolnak, mielőtt a férfiak a háborúba vonulnak; táncolnak, mialatt távol vannak, hogy a harcra buzdítsák őket. E tánc értelme, hogy még a másik férfi ellen való harcban is a nő, a nemi vágy tárgya jelenti a díjat és a tánc a nemi aktust jelképezi.

Mert hogy a tánc művészi formába öntött nemi egyesülés, az kétségtelen. *Wallaschek* a primitív népek táncáról azt mondja: „Úgy látszik, az embereket leginkább az készlet táncra, ami az állatokat. Vagy a felesleges erő felhasználásáról, vagy pedig nemi izgalomról van szó.” Az omashawa indiánok (Észak-Amerika) nyelvében ugyanaz a szó jelent táncot és nemi érintkezést.

Mivel a nemi ösztön kielégítését már primitív népek asszonyainál is sok gátlás akadályozza, több mint a férfiakét, a tánc, mint szublimált nemi aktus inkább az asszonyok mulatsága. Civilizált népeknél sincs ez másképp. Az elfojtás által az óhajtott nemi érintkezés táncá alakul át. További szigorítása a folyamatnak, ha a táncot is eltiltják az asszonyoknak. Afrikában, Maruise4 királyságban, a haiderabadi araboknál a férfiak táncolnak és a nő szerepét férfiak vagy gyermekek játsszák. Az elfojtásnak egy másik formája, ha férfiak és nők külön táncolnak, de amellet erotikus taglejtéseket mutatnak. Az elfojtás műve volt a régi Egyiptomban, hogy a felsőbb társadalmi osztályok nem táncoltak; a görögök történelmük későbbi idejében fizetett táncosnőket tartottak, de ők maguk nem táncoltak. Rómában, Cicero idejében a jól nevelt körökben nem volt szokás a tánc. Hinduk, mohamedánok általában a táncot nem tartják tisztességes férfiakkhoz és asszonyokhoz méltónak. De hivatásos táncosnőket szívesen alkalmaznak, ezek egyúttal prostituáltak is, akiknek az óhajtott és burkolt szerelmi játék a nyilvánosság előtt is meg van engedve, de éppen ezért megvetett tagjai a társadalomnak. Perzsiában is csak a prostituáltak táncoltak és énekeltek. Zenét, táncot Japánban majdnem kizárólag nők űznek, a férfiak méltatlannak tartják ezen szórakozásokat. A nemi érintkezés Janus képe, ambivalenciája, tabu jellege, egyidejűleg óhajtott és megvetett volta mutatkozik ezekben a szokásokban. A brahmin templomokban, ahová alacsonyabb kasztok tagjai a lábukat sem tehetik be, éppen e megvetett kasztokból származó hivatásos táncosnők teljesítenek vallásos ünnepeken táncot, zenével fontos hivatalos funkciót.

Az elfojtás némely népnél nemcsak a zenés táncra, hanem magára a zenére is kiterjed. Mohamed mondása: A zene az ördög rossz tanácsa, hogy megrontsa az embereket. A sinai arabok szemérmertlenségnek tartják, ha valaki a rebában (gitárszerű hangszer) hallgatóság előtt játszik. Az elfojtás egy másik változata, ha a zenét megengedik, de a zenészt megvetik. Az afrikai néptörzseknél például az énekeseket jól fizetik, de egyébként nincs becsületük; e megvetés jeléül haláluk után nem temetik el őket, mint a többi halottat, hanem odvas fában hagyják hullájukat elrothadni. Az arabok a füttyölést a szellemek beszédének tartják – valószínűleg a Korán tilalma folytán – és a füttyölő szája 40 napig tisztátalan. A tilalomnak ebben az esetben is tabu jellege van, vagyis szexuális jelentősége. Tabu a Washington szigeteken asszonyok részére időnkint a tánc hely. Gyakori a hangszerek tilalma nőknek. A pápuáknak Új-Guineában van egy fajta furulyájuk, melyet asszonyok nem láthatnak. Dobjaikat sem nézhetik meg nők, sőt a férfiak nem látogathatnak meg nőt azon idő alatt, míg a dobokat készítik. *Wallaschek* talált az Amazonas folyam mellett egy törzset, melynek női egy bizonyos zeneszerszámot csak halálos büntetés árán láthattak. A finnországi lappoknál a dobnak egy fajtáját nem szabad

házasuló lánynak érinteni. A legprimitívebb hangszerek egyike a bűgőfa, melyet az ausztráliai bennszülöttek csurungának neveznek. Ez az eszköz az ősök és egyúttal a pénisz szimbóluma, Róheim Géza kutatása szerint. A nép azt hiszi róla, hogy bűgás közben termékenyíti meg a nőt. Ezt a két végén hegyes ellipszis alakú kő vagy faeszközt is gondosan elrejtik nők és fel nem avatott fiúk elől a szent barlangokban. Ezek a tilalmak, ez a félelem a hangszerek megérintésétől, melyekre a libidó hangsúlya áttolódott, teljesen azonosak bizonyos szexuális eredetű idegbajok tipikus tüneteivel. A Rio dos Uapés környéki indiánoknak fakéregből készült tubáit nő nem láthatja; ha megszegi a tilalmat, méreggel megölik. Egy ennyire szigorú tilalom mutatja a szimbólum mély jelentőségét; az eszköz nem egyszerű hangszer, hanem az egész totemisztikus komplexust helyettesíti (az ősapát és annak nemi szervét, mely a nők feletti hatalom tisztelt, gyűlölt, irigyelt eszköze. Hiszen a phallosz-kultusz még az ókor számos kultúrnépénél is megvolt).

A hangszerek sokszor ember vagy állatlakúak és egyúttal fétisek is; ezzel ismét a totemre és nemi jelentőségre emlékeztetnek. Az orosz guzli (guszla, guszlica) neve a *gusz*-tól (lúd) ered, az osztjákok 8-húrú hangszerüket hattyúnak nevezik. A hegedű a csigában – ebben a teljesen felesleges díszítésben – mai napig megőrizte az ember vagy állatfej rudimentumát. Régi hegedűkön egyébként láthatunk ilyen fejeket. Az okarina épp így megtartotta a madáralakot. Igen gyakori a következő kombináció: hangszere, mint fétisek – érintési tilalom avatatlanok számára. A hangszer csodatévő hatása is hozzátartozik e felfogáshoz. A zuni négerek Afrikában a bugató fát mennydörgést varázsló eszköznek tekintik, e hitükben a hangszer szélzúgáshoz hasonló hangja megerősíti őket. Ugyanezt az eszközt a braziliai bor-rók halotti ünnepeiken az elhalt szelleme ellen használják, akiket a visszatéréstől akarnak elriasztani; ezt az eszközt sem láthatják a nők. Mindezeket a titokzatos tilalmakat a lélekelemzés megmagyarázza. Éppen a gyászszertartások, a gyászzene a hangszerek érintési tilalmával nők részére világítják meg e tilalmak igazi értelmét. Emlékezzünk vissza a fentebb idézett tapasztalatra, hogy a primitív népek gyásznépeiket sohasem a gyász okának megrázó pillanatában éneklük. Néhány más megfigyelés mutatja e szokás jelentőségét és összefüggését. A szulimák (a Sierra Leone parttól keletre) az elhalt férfi tiszteletére egy hónappal halála után gyászünnepet ülnek. Férfiak és nők zenére táncolnak az elhalt sírján és *csak ezen alkalommal szabad a nőknek szemérmetlen taglejtéseket végezni*. E gyászünnep szimbolikus jelentősége nyilvánvaló: a megölt ősapát gyászolni kell, de az öröm afelett, hogy az eddig elnyomott fiúk a nőket birtokukba vehetik, taglejtésekben és zenében mutatkozik meg. A nők elől tiltott hangszer pénisz-szimbólum. Nem is igen lehet más magyarázatot találni. Az előbb leírt gyászünnep sok afrikai törzsnél szokásos; az európai falusi lakosság gyásztora sem jelent más, ha a szexuális motívum látszólag teljesen el is tűnt belőle.

A primitív népek más ünnepei és azok zenéje még nyílt kapcsolatot mutattak a nemi étellel. Lakodalmi zene egy népnél sem hiányzik, de más vallásos nemi jellegű eseményeket is zenével ünnepelnek. A körülméltésnél pl. Gambiában,

Madagaszkáron énekesek szerepelnek és táncokat járnak. Becsuánában dobokkal, táncsal, ordító énekkel ünneplik a fiatal nők nemi érettségi avatását. Sok primitív nép szüleiéknél hangszerekkel akarja a szülést könnyebbé tenni, a rossz szellemeket elűzni.

Gyászünnepek, a nemi élet fontosabb mozzanatai lényeges részét képezik a primitívek vallásos kultuszának. A vallás eredetének kérdése nem tartozik ide; két döntő motívumáról azonban, melyek a zene lélektanára nézve sem közömbösek, meg kell emlékeznünk. A pszichoanalízis szerint az egyik az Ödipusz-komplexus neve alatt ismert motívum, a másik a gyermekies elhagyatottság érzése a természet és a halál erejével szemben. A vallás megtiltja azon ösztönök közvetlen kielégítését, melyek egy fejlődésben levő civilizációban az együttélést megakadályozhatnák, de egyszersmind ezen ösztönöket szimbolikusan kifejezi, és szublimált formában megengedi kielégítésüket. A vallásos ünnepek is ilyen kompenzáló kielégítések és ennek legfontosabb elemei zene és tánc. A totem-tabu vallásos rendszerben az ösztöntilalmak átlátszóbbak, mint a fejlettebb kultuszokban. A primitív ember mindenütt akadályokba, tilalmakba ütközik; átok vagy halál fenyegeti, ha megsérti őket. De minden vallás az ünnepek intézményében meghagyja a biztonsági szelepet és megengedi a tilalmak időszakos áthágását. Nem egyebek ezen ünnepek, mint a törvény engedte excessusok, és éppen e szabadságnak köszönhetik víg jellegüket – mondja *Freud*.

Így látta *Nietzsche* is a zene eredetét, mint az ösztöntilalom alól való felszabadulás kifejezését a babilóni orgiasztikus ünnepekben, a görög bacchusi kórusokban, a római Saturnaliákban, a Szt. János, Szt. Vitus táncokban. „A rabszolga most szabad ember, ledőltek a merev és ellenséges határok, melyeket az emberek közé a nyomor az erőszakos hatalom vagy a hetyke divat állítottak. Énekkel és táncsal mutatja ki az ember, hogy egy magasabb közösség tagja: elfelejtette a járást és a beszédet, táncolva emelkedik a levegőbe.” A felszabadulás elsősorban a nemi életre vonatkozik, mert a legrégebbi tilalmak is ezt illették. Az ünnepek mámorában, extázisában; melyet a zenében és táncban való gátlás nélküli kifejezés idéz elő, máskor szigorúan büntetett kicsapongásokat is megenged a szokás. *Freud* ezt az extázist azzal a diadalérzéssel magyarázza; mely keletkezik, amikor az én-feletti én (az én ideál, az egyéniség gátlásainak összege) egybeolvad az ösztönnel. A primitív népek extázisával analóg esetnek tartja a mániát: a mániásban az én és az én-feletti én annyira összeolvad, hogy az összes gátlások, szemrehányások megszűntével az egyén a diadal és boldogság vígságát élvez minden önkritikától mentesen. Találhatunk még régebbi analógiát is. Az állatvilágban sem ismeretlen az extázisnak ez a célon túllövő, tisztán öröme törő példája. A madaraknak ilyen irracionális excessusa a repülő éneklés; az ilyen ének racionális célja, hogy a nőstény érzékiségét jobban felizgassa általa, hogy a magasból hallhatóbbá váljék. A mi pacsirtánk extázisában azonban annyira eltávozik a nősténytől, hogy az már nem is hallhatja énekét. A motorikus és hangbeli kitörés ilyen mértéktelen fokozásában az öröm a legtisztább formájában nyilvánul meg.

De térjünk vissza a primitív népek vallásához. Sok más olyan jelenséget találhatunk, melyek megerősítik azt az elméletet, hogy a zene és tánc az ösztön-kielégülést helyettesíti. Ilyenek pl. az állatpantomim játékok. A primitív népek sok táncra állatok és állatokra való vadászat utánzása. Az állatfaj minden törzsnél szigorúan meg van határozva. A táncolók az állat hangját utánozzák és primitív módon zeneileg feldolgozzák. Ezek a táncok a totemkultuszra utalnak, az ösztön kielégítésének tilalmára, melyet vallásos formában táncsal és zenével mégis csak kijátszanak. Az emberáldozatnak ugyanaz a jelentősége, mint a totemállat megölésének. Tánc és zene ennél is nagy szerepet játszott. Dahomeyben régebbi időkben az emberáldozat előtt a király maga énekelt és táncolt, a kar felelt neki, végül a király apja szelleméhez imádkozott. A sámánok, orvos-varázslók hivatása szintén részét képezi a vallásos kultusznak, mely részben a természet erejével, betegséggel, halállal szemben érzett tehetetlenség érzésének kompenzációja. Az orvos-varázsló praxisa a legtöbb népnél táncban és zenében merül ki. A primitív orvos majdnem mindig zenével lép fel. Jamaicában az obeah (varázsló) táncot jár a beteg előtt. Némely indián törzsnél magának a betegnek kell órák hosszat énekelnie. A szülés megkönnyítéséről zenével, a rossz szellemek elűzéséről már szóltunk.

Magas kultúrájú történelmi népek vallásában is szerepeltek táncok; Egyiptomban, Görögországban, Indiában, sőt a középkorban még a katolikus egyházban is voltak vallásos táncok. A mohamedánok a táncot és zenét nem tartják tisztességes emberhez méltónak és mégis szentnek tartják extázisukban a táncoló derviseket. A régi Mexikóban volt egy ünnep, amikor az összes papok négy napi böjt után éjjel meztelenre vetkőztek, dobszóra és egyéb hangszerek szavára véresre korbácsolták testüket, aztán a tenger hullámaiba rohantak és a vízimadarak kiáltását utánozták. E kultuszban felismerhetjük a szimbolikus, többszörösen elbujtatott nemi ösztön extatikus helyettesítő kielégítését.

A felsorolt tényekkel szemben a következő ellenvetés nem volna jogosulatlan: Zenét épp úgy, mint más izgató szert felhasználnak az emberek mindenütt életörömük és libidójuk fokozására, de a kapcsolat nem elválaszthatatlan és legkevésbé sem fejlődésbeli. Ezen ellenvetést megdönti az a tény, hogy a primitív népek zenéjében valamennyi jelenlevő részt vesz; e zenét nem hallgatják, hanem ez a legsajátabb kifejezése a szociális kapcsolatban élő egyénnek. *Wallaschek* hangsúlyozza a primitív zene szociális jellegét. „Az ősidőkben nincsen hallgató, csak szereplő” – mondja. Ha pedig a tánc libidós jellegét nem lehet tagadni, akkor a zene öröme is csak az eroszból fakadhat, mert a primitív népeknél a kettő egymástól elválaszthatatlan. Hogy később a zene lassan elválik a táncról, hogy narcisztikus öröm beteljesülése legyen, és eredeti összefüggése elhomályosul, ez a fejlődésnek egy gyakran tapasztalható módja. Beethoven szimfóniáiban hiába keresnénk természetesen nemi ösztön jelleget. Nem kell idéznünk Schillinget, aki azt állította, hogy a törvénytelen gyermekek születése és a zene gyors tempója közt határozott összefüggés van. Nincs szükségünk *Tolsztoj* tanúvallomására sem, aki a

Kreutzer-szonátába izzó erotikát magyarázott bele. A hangszeres zene alkotásai a földi ösztöntől elválva tisztult magasságokban lebegnek, az általuk kiváltott örömeződések is finomultak, szublimáltak, de egyúttal kevésbé intenzívek. Hiányzik belőlük az extázis nyers ereje, mert az ösztön sokszor átalakulásában energiát veszít. De emellett a tisztult forma mellett a primitívebb megnyilvánulása is megmarad, primitívebb nem technikában, hanem mint a libidó helyettesítő kielégülése. Ahol a zene a mai napig megőrizte ősi, közvetlen kapcsolatát az emberi testtel, ott az ösztön mint az öröm forrása ma is nyilvánvaló. Táncot zene nélkül ma sem igen tudunk elképzelni. A mi táncunk pedig épp úgy az elfojtott vagy gátolt libidó motorikus levezetése, mint a primitíveké; a nemek testének közeledése egymáshoz, megengedett formák közt. Minél erősebb a gátlás, annál decensebb a tánc, annál inkább kerülnek a testek közvetlen érintkezését. Ma és más hasonló korban, mikor a nemi ösztön pályája szabadabb, a táncformák megengedik az egész test egymáshoz simulását és a nemi érintkezést utánzó taglejtéseket. A tánczene iránya párhuzamosan halad a tánc jellegével. Az illedelmes, behízselő menüett zenéje tökéletes képe az elfojtott váagnak, mely szerelme tárgya körül röpköd és keze érintését már kegynek, örömeződének érzi. A keringő sóvárgása csalogató leánykérés. Épp így nem véletlen, amikor a modern táncok nyers, alig rejtett erotikájukhoz hangszereket, dallamot és főképpen szinkópás, izgató ritmus négerektől, primitív népektől kölcsönöznek.

Miként a táncban és zenében az eredeti libidós feszültség megmaradt az öröm közös forrásának, a zene és a szó asszociációjában sem nélkülözzük az örömező törekvés ezen erotikus eredetű tendenciáját. A népdalok nagy része szerelemről szól. Bár a szó és a zenei hang nemi szférából eredő érzést kifejező társulásában a súlypont a tartalom van, mégis zene nélkül a szó hatása sokkal gyengébb. Költői művek csak magasabb kultúrafokon nélkülözhetnek zenei tulajdonságokat, primitív népeknél mindig zenei hatással kombinálva adják elő őket. A zene közvetlenebb kifejezőmód, mint a szó, mert az ősi ösztönnek könnyebben járható. Közismert tény, hogy az antik dráma a dionysosi szatírtjátékokból eredt; a szatírok kecskebőrköténye phallosszal és farkkal való megjelenése, erotikus táncuk, az ún. kordax kétséget kizáróan mutatja a libidós eredetet és jelentőséget. A dráma tárgya ma is még főként a szerelem. Az operában pedig majdnem kivétel nélkül a szerelem áll a drámai és zenei események középpontjában. Igaz, hogy az operaszöveg többnyire korábban keletkezett, mint a zene, más szerző munkája, tehát a zeneszerző saját libidó-okozta lelki feszültségéhez semmi köze sincs, de egy bizonyos veleérző behatolás, szellemi kisajátítás mégis csak szerepet játszik a szövegekönny kiválasztásában.

De ha olyan szerző műveit vizsgáljuk, akinek zenedrámája szóban és zenében legsajátosabb kifejezése lelkének, ha pl. Wagner operáit nézzük, azt találjuk, hogy majdnem valamennyi egy és ugyanazon témát variálja: a bűnös szerelem bilincseiben kényeztető és szenvedő hős megváltását egy tiszta szűz által. Saját szerelmi sóvárgása, saját libidójának belső feszültsége – bár szublimálva a transzcendentálisig –

adja meg Wagner hőseinek a szerelem legmélyebbe, legigazabban csengő kifejezését.

*

Hogy az állatok és gyermekek játékában mutatkozik először a művészet utáni törekvés és hogy minden művészet fejlődéstörténetének a játékkal kell kezdődnie, arra nézve nem igen van véleménykülönbség és filozófusok és esztétikusok közt. Játékos tevékenységet ki lehet mutatni az állatvilágban le egészen a halakig és bizonyosan van még ott is, ahol együttérzésünk már felmondja a szolgálatot. Ősi, a szerves világ lényében lakozó vágy, kényszer hajtja az egyedeket és csoportokat, hogy bizonyos mozgásokat (motorikus funkciókat) végezzenek anélkül, hogy életfenntartásuk látható és közvetlen célját szem előtt tartanák. Bár ezek a mozgások sokszor hasonlítanak a gyakorlati, a táplálékszerzés és egyéb közvetlen szükségletek megszerzésére szolgáló tevékenységhez, mégsem lehet félreismerni tiszta örömrre törekvő jellegüket. A játéknak egy másik sajátos vonása, hogy főképpen fiatal állatok foglalkozása, gyermekek kizárólagos szórakozása, míg a felnőtt csak időnkint felfrissülés, változatosság kedvéért játszik.

A játék okát és célját illetőleg sokféle nézet merült fel. Spencer szerint a szervek pihenése alatt felgyűlt felesleges energia tör elő a játékban; a kiömlő energia a megszokott, begyakorolt pályákon haladva lesz örömmel telt tevékenységgé. Ez a felfogás megegyezik részben a mi nézetünkkel, mert szintén energetikus értelemben magyarázza a játékot. De az energia feleslegét nem lehet bebizonyítani, nem is szükséges az a játék magyarázatához. Fontosabb a begyakorolt pályákon való levezetés; mi e folyamatot *az ismerős felismerése öröme*nek fogjuk nevezni és igen fontos szerepet fogunk ezen elvnek juttatni gondolatmenetünkben a zenei hatás megmagyarázásában.

A játék legalaposabb elmélete *Karl Groostól* származik. Szerinte a játék az öröklött képességek gyakorlása, tehát átmenet a motorikus szervek racionális tevékenységéhez. Külön játékostón felvétele, mint az egyes esztétikusok tették, nem magyaráz semmivel többet. Az öröm elve eléggé megbízható útmutató lesz nekünk. Segítségével a legősibb és kétségbe nem volt ösztönök energetikus átalakulását figyelemmel kísérhetjük. Az ösztönök tehát (az én- és nemi ösztönök) inger kiváltotta feszültségüket motorikus kitöréssel egyenlítik ki, mely eredetileg gátlásmentes, mértéktelen és épp ezért örömmel telt. A motorikus kitörés azonban alkalmazkodni kénytelen a tapasztalatokhoz, racionalizálódik, teljesen célirányos lesz; bár a cél elérésével (például éhség, evés) az inger kiküszöbölődik, az öröm már nem teljes. A legracionálisabb, legszükségesebb funkciók örömakcentusa is megnő, ha felesleges, irracionális momentumok kísérik; például a szépen terített, virágokkal díszített asztal fokozza az evés élvezetét. A játékban pedig éppen ezek az irracionális, felesleges tendenciák az elsődlegesek. Kezdetben a játék inkoordinált, gátlás nélküli mozgás; bizonyítja ezt a gyermekek víg bolondozása, arcfintora, vég-

tagjaik dobálása. Minél inkább rendeződnek e mozgások Groos elmélete értelmében mint a későbbi racionális mozdulatok gyakorlatai, minél inkább közelednek a gyakorlati végleges megjelenési formájukhoz, annál többet veszítenek örömmel telt hangsúlyozottságukból. A racionális motorikus levezetés erős külső tárgyra irányítottsága minden felesleget, minden mértéktelent kerül, míg a tisztán örömmre törekvő játék tárgya az énbén van, elérésére és így a motorikus kiegyenlítődség elé mesterséges akadályokat, a vízesést erőteljesebbé tevő zsilipeket épít az én. Nem különül el a játékban sem teljesen egymástól a racionális és irracionális működés, állandó kompromisszumokat, egyensúly-ingadozásokat észlelünk, de az öröm akcentusa az ösztön gátlásmentes levezetésével együtt nő vagy annak korlátozásával fogy. Nem tagadható az én-ösztönök szerepe a játékban, de hogy azt a folyamatot, mely a játéktól a művészetig mindig szélesebben és tisztábban ömlik, főképpen a nemi ösztön táplálja, igyekeztünk az állatvilágból és a primitív népek életéből vett példákkal bizonyítani.

A játék e magyarázata ellen nem mondhatjuk jogosulatlanak a következő ellenvetést: Azt mondtuk, hogy a gátlás nélküli motorikus levezetés az öröm forrása. A játékban azonban – különösen fejlettebb játékokban – mindenütt szabályokat, tehát korlátokat láthatunk és éppen e szabályok betartása teszi a játékot kedvessé. (Így nem játszom – szokták mondani, ha valaki az előírt szabályokat nem tartja be.) Az ellentmondás csak látszólagos. A szabályok, a gátlások a játékban magunk választotta, az örömet anticipáló feszültséget kismértékben fokozó, de az ösztön energiájának levezetésében komoly ellenállást nem tanúsító zsilipek. Ezek a levezetést nem akadályozzák meg, csak késleltetik. Azonkívül a játék energia-készlete csekély. Az ösztön narcisztikus, infantilis alakjában mutatkozik, átütő ereje még nem érte el teljes fejlettségét vagy egy bizonyos fokon fejlődésében megakadt. Ha az energiaellátás fokozódik, a játékból komoly eset lesz, amint azt gyermekeknél sokszor tapasztalhatjuk. Ilyenkor a feszültség elemi kitörésben egyenlítődik ki, valamilyen formában robbanásszerű levezetés áll be.

A zene fejlődése is a játékon át vezet. A színészetet kivéve egyik művészetben sem tartotta meg a szóhasználat ezt a kifejezést; *csak a zenész játszik* (franciában *jouer*, angolban *to play*, németül *spielen*). Még akkor is játékról beszélünk, ha komoly emberek tömegben mint zenekar ülnek a pódiumon. A zene irracionális, a gyakorlati élettől távolálló lénye árulja el magát e kifejezésben. Egyek korok zenei formái a játékszabályoknak megfelelően kerekednek, ha az ösztön feszültség kicsiny; Couperin, Rameau, a német Dettersdorf, Haydn sok műve, sokszor még Mozart zenei formái játékos szórakozást foglalnak keretbe. Más korokban szét-törnek a formák vagy hatalmas dimenziókat érnek el és elemi, dinamikus, tulajdonképpen kevésbé zenei eszközökkel dolgoznak, ha az energia feszültsége megnő, amint azt *Bach*, *Beethoven*, *Wagner* művei mutatják. A zenei formák pszichológiai vizsgálatánál e kérdéssel ismét foglalkozunk. De előbb a zene fejlődését a belső feszültség ősi motorikus levezetésén át kell követnünk. A hangbeli kifejezés a primer motorikus kitörés energiájának egy részét átveszi, és kettő együtt örömet

kereső közösen mutatkozó játékká: táncná és zenévé alakul át. A motorikus levezetés másik része elfojtásnak esik áldozatul. A gesztus a taglejtés a civilizáció és az elfojtás által kevésbé befolyásolt néprétegeknél, népfajoknál a beszédnek némi éneklő jellegével együtt nagy szerepet játszik. A jólneveltség a taglejtést megtiltja. A cheironomiában (a karmester kézmozdulataiban, melynek írott nyoma maradt a neumákban, az első hangjegyekben), a gesztus és a hang között az összefüggés még látható – állapítja meg *Riemann*. Az izmok nemcsak az éneklésben szerepelnek, a gégefő izomapparátusa a zenét hallgató egyénben is innerválódik és izomérzettel jár. A gégefő izomzatának összehúzódása azonban csak részjelensége és maradványa a különböző izomösszehúzódásoknak, melyeket legelőször a fájdalom váltott ki és ahol a hang, mint említettük, örömmel ellátott melléktermék. E melléktermék idővel fontossá lesz és az energia nagyobb részét átveszi, ezzel együtt az örömakcentus nagyobbik felét is, míg az izominnervációk – nemcsak a gégefőé, hanem más izmoké is – az öntudatlanban megmaradnak. A görög *tonos*, a német *tönen* szó eredetileg feszítést jelentettek, ha ma nem is gondolunk a „Ton” szónál feszültségre. A hangok képzetét, a rájuk való emlékeztést Lotze szerint mindig csendes beidegzett, de nem hangzó beszéd vagy ének kíséri. Zene-, ének épp úgy, mint hangszeres zene – csak úgy marad emlékezetünkben, ha bensőleg reprodukáljuk. A civilizált hallgató aktív beidegzése és a primitív ember zenélése közt – minthogy utóbbi sohasem hallgató, hanem mindig aktív kísérő – csak kvantitatív különbséget látunk.

A ritmus jelentőségére a primitív zenében, mint a zenei öröm lényeges és legkorábbi komponensére csak röviden utalunk. A ritmus pedig – mint arról később lesz szó – nem egyéb, mint váltakozó, tisztán motorikus izomösszehúzódás és elernyedés. a primitív zenében – mondja *Wallaschek* – az izomérzés nagyobb szerepet játszik, mint a hallás. Mindazok az izomcsoportok, melyek a fejlődés folyamán az ösztön levezetésével kapcsolatba jutottak, és amelyeknek összehúzódása a reflexpálya megrövidülése folytán feleslegessé vált, a zenés és hallgató örömmérzéshez öntudatlan beidegzéssel hozzájárulhatnak. Részvételüket elárulják az együttmozgások, melyeket feltétlenül elsődlegeseknek és nem asszociációk által kiváltottaknak kell tekintenünk, mert előbb voltak meg, mint a produkált hangok. Zenészek – különösen tanulóéveikben – arcfintorokat vágnak öntudatlanul játék közben és csak hosszas gyakorlattal tudnak ezekről leszokni, azaz azokat elfojtani. Az énekes magas hangoknál önkéntelenül lábujjhegyre áll, a hegedűs homlokát felfelé ráncolja. A zene hallása is kelt néha öntudatlan együttmozgásokat. A cigány, ha mélyebb érzést kifejező dalt játszik, vagy ha azt az érzést jelezni akarja, felső testét táncritmusban ringatja. Csak a dirigensnek szabad ezeket a mozdulatokat végezni, persze bizonyos korlátok közt. A karmester a saját élményévé vált zeneművet motorikusan fejezi ki, reagálja le. Mozdulatai a játzókra és a muzikális hallgatókra, akiknek a hallott zene szintén belső élményévé lesz, felemelők, felszabadító hatásúak, mert ők maguk is végzik e mozdulatokat, illetőleg szeretnék végezni, de kénytelenek elfojtani és csak a szóabajvő izomcsoportokat innerválják.

A nem muzikális hallgató idegentül áll e mozdulatokkal szemben, sőt komikusnak látja azokat, mert a hallott zene nem lesz egyéni kifejezésévé és épp ezért a karmester handabandázását feleslegesnek, céltalannak érzi.

Az ösztön eredeti gátlás nélküli motorikus levezetése nem történhet meg, de a hangbeli kifejezést is eredeti mivoltában elfojtás éri. Az öntudatlanban átalakul megengedett, örömet hozó, formált zenei kifejezéssé, de még ilyen alakban is csak időnkint, bizonyos alkalmakkor, mikor a fent említett módon a gátlások megszűnnek, jelenhet meg örömakcentussal. A motorikus levezetésből megmarad először a tánc, mikor a zene különvált tőle, az izmok beidegzése és ezen át tolódik át az öröm a hangbeli kifejezésre. A zene öröme a szublimálás által veszít intenzitásából, mert hiszen az energiának csak egy része szabadul fel kifejezésekben, másik része lappangva marad a beidegzésben. Az érzés intenzitása egy zenei műben sohasem érheti el az igazi érzés erősségét, ha művészi hatásra törekszik. Ez természetes, mert ha az ösztön eredeti energiájával tör át, a motorikus levezetésnek explozív gyorsasága nem engedi, másrészt feleslegessé teszi a művészi formába öntést.

Tisztáznunk kell azt a kérdést is, mi a különbség a zene hatásában szerzőjére, játékosjára, hallgatójára. Az újabb pszichológia értelmében a passzívnak látszó érzés és az aktív kifejezés közt nincs éles ellentét. Az örömeelv értelmében minden inger, mely érzékszerveinket éri, azokban molekuláris mozgást, zavart, feszültséget idéz elő; az érzékszerv alkatánál fogva ezen zavar kiküszöbölésére, a régi egyensúly helyreállítására vagy egy új egyensúlyra törekszik. Az érzésben tehát már tulajdonképpen a motorikus tartalom, a feleletre való kényszer is benne van. Az érzékszerv a kifejező szervekkel bonyolult és sokszoros kapcsolatban áll. Ha egy inger intenzitása eléri az érzés küszöbét, vagyis áttör az érzékelő szerv határán, intenzitásának megfelelő fokban további molekuláris zavart, feszültséget idéz elő a kapcsolt kifejező motorikus szervekben. Egy még soha nem tapasztalt ingerre nagyobb vagy továbbtartó egyensúlyzavar következik, mert az érzés motorikus tartalma elmosódott, semmiféle irányban elő nem készített lesz, nem foglaltatik automatikusan az érzésben. Ismert ingernél a rossz érzést okozó feszültség rövidebb ideig tart, mert a begyakorolt motorikus válasz határozottabb, gyorsabban következik be, az érzésben már benne van. Amint az akarat bármilyen megnyilvánulása föltételezi az érzést – a végrehajtandó tett képzelete mint belső érzés megelőzi a tettet – éppúgy nem lehet érzésünk akaratú tény nélkül. Csakhogy az akarat működése, a motorikus levezetés nem mindig látható, néha csak a beidegzésben, az egyensúly helyreállítására való törekvés készültségében nyilvánul. Ribot mondja, hogy minden gondolat már kezdete valamilyen izomműködésnek. E tétel újabban fizikailag teljesen beigazolódtott. Az izomösszehúzódnak alkalmával galvanométerrel egy áramot, az ún. akcióáramot lehet kimutatni; újabban finomabb eszközökkel kimutatták ezen áram keletkezését akkor is, ha csak a megfelelő izomösszehúzódnakra gondolt a kísérleti egyén. Az izom innervációja az ösztön rögtöni levezetés által való kielégítésének tökéletlen pótlása. Így tehát érzés és kifejezés közt csak intenzitásbeli, kvantitatív különbség van. Ezért a passzív érzés és az aktív kifejezés

öröme közt is csak fokozati a különbség, utóbbi esetben természetesen az öröm nagyobb.

Ami már most a zenét illeti, ismét emlékeztetnünk kell arra a tapasztalatra, hogy a primitív népek – de épp úgy a gyermekek – zenei élvezete csak az egyén aktív részvételekor jön létre, nincsenek hallgatók, csak szereplők. A zenei kifejezés egyúttal tánc is; nemcsak a gégefő izmai, nemcsak a hangszerek kezeléséhez szükséges izomcsoportok, hanem az egész test énekel és játszik. Később aktív kifejezés szabadságát átruházzák egy egyénre vagy egy zenészcsoportha, a hallgató azonban megtartja azon izmok innervációját, melyeket az érzet, a hallás magában foglal. Ha azonban az érzetben ez a motorikus feszültség nincs benn, mert ismeretlen ingerek, a zene egy idegen fajtája hatott, az innerváció elmosódott lesz, a zenét nem értik meg és öröm nem kíséri az érzetet. Primitív népek sok utazó ily irányú kísérlete alkalmával az európai zenét szánakozva megmosolyogták. Az új inger, mely levezetést vagy az azt pótló innervációt még nem talált, csak kellemetlen feszültséget idéz elő. Ugyanilyen hatás van magasabbrendű zenének minden nem muzikális kultúremberre, sőt még zenei képességekkel felruházottakra is, ha zenei képzettségüknek nem felel meg a hallott zene színvonala.

De még a zeneértő, zeneileg jól képzett hallgató sem érti meg első hallásra – vagyis nem hallgatja örömmérséssel – az eredeti, egészen új kifejezésmódokkal ható zeneművet. Csak olyan ritmikai, dallambeli, összhangzatbeli jelenségek váltanak ki benne örömet, amelyek már átélt innervációkra találnak. Ezért nem kivétel, hanem általános pszichológiai szabály, hogy minden zenei zseni csak nehezen érvényesül. *Händel*nek Angliában szemére vetették, hogy Aeolusszal, Jupiterrel és Neptunnal akar lármában versenyezni. *Dittersdorf*, maga is kiváló zeneszerző, II. József császárral való beszélgetésében *Haydn* műveit összehasonlíttja *Mozartéival* és utóbbinak témáit, azoknak bőségét és gyakori változását olyan komplikáltnak tartja, hogy azok a hallgatót megzavarják és kielégítetlenül hagyják. *Rossini* nekünk igazán egyszerű és átlátszó zenéjét egy korabeli előkelő zenekritikus érthetetlennek találta. Még a nagy *Goethe* sem érezte át *Beethoven* zenéjének nagyszerűségét; idegesen hallgatta végig a C-moll szimfónia I. tételét, és azt mondta: „*Órültség, az ember azt hinné, összedől a ház!*” *Weber*, aki maga is újító volt, *Beethoven Eroicáját* „*szélesen terjengő, merész és vad fantáziának*” nevezte.

Az új mindig mint idegen kifejezés, idegen nyelv hat. Ismétlés által már a hallgató saját képzetévé, emlékképévé lesz megfelelő innervációkkal, tehát a saját kifejezésévé válás lehetőségével. Mert csak ez okozhat örömet. Csak ha a saját ösztönünk feszültségét vezetjük le általa, lesz idegen, ránk ható művészet élvezetessé. Sok zenei frázis, befejezésmód, összhangfajta, zenei forma stb. hangzott kezdetben idegenül a kortársaknak; a magasabb rendű zene új eszközeit kiválasztottak kisebb körére mintegy ráerőszakolták és makacs ismétléssel a tömeg vagy a zeneértők lelkének saját kifejezésévé tették. A divat mint alacsonyabb rendű, a stílus mint magasabb színvonalú művészi jelenségek a zenében is szociálissá vált pótló ösztönkielégülések. A zeneszerző művészi öröme természetesen intenzívebb,

sokszor az extázisig fokozódik. *Beethovenről* mesélik, hogy a *Missa solemnis* alkotásakor szobájában ordítózva szaladgált fel s alá. A más szerző művét játszó zenész a levezetésnek kisebb örömét érzi, de mégis erősebben, mint a hallgató; mert az aktív játékban a saját ösztönének motorikus leereagálása több-kevesebb gátlással megtörténhetik. A hallott zenének azonban nagy része tovaszáll anélkül, hogy nyomot hagyna a hallgatóban; villámgyors futamok, többszörös kíséző témák, különböző hangszínek fortissimo játéknál stb. csak a zeneszerző képzeletében élnek vagy csak a karmester, a partitúrát olvasó zenés lelkében fogamzanak meg, mert csak az ő aktív izommunkájuk vagy innervációjuk teszi lehetővé az ilyen komplikált hallásbeli benyomások átélését.

Hogy csak a saját, vagy sajátta vált élmény kifejezése hozhat művészi örömet, azt más tapasztalatok is megerősítik. *Karinty* meséli, hogy gyermekkorában *Petőfi* verseit írta és alájuk saját nevét jegyezte. A gyermek jellemző szimbolikus cselekedete volt ez, amellyel az idegen kifejezést saját örömeire kisajátította. Helyi beszédformák, tájszólás, városi argót teljesen hatástalanok a be nem avatottra, sőt többnyire bosszantják. De aki az argó területén otthonos, minden ilyen kifejezést örömmel hall, mert saját kifejezését érzi benne. A pszichológia technikájában arra a meggyőződésre jutottak az orvosok, hogy a szuggesztió csak akkor hat, ha auto-szuggesztióvá válik, vagyis az egyén saját öntudatlanának része, saját ösztönéből erőt merítő képzet lesz belőle. Ez a *Lotze*-féle átérzés (Einfühlung), melynek fejlődéstörténetét és pszichológiai gyökerét *Freud a Massenpsychologie und Ich-analyse* című művében fejtette ki. A más személyekkel való azonosítás a csecsemőben először az anyával vagy az apával jön létre, később más személyekre, ezek nyilvánította jelenségekre, azután tőlük különvált jelenségekre terjed ki, és ezalatt bizonyos mértékig megtartja öröm-akcentusát. Az azonosítás azonban csak akkor jöhet létre, ha a saját és az idegen én vagy jelenség egésze vagy része közt valamilyen analógia, hasonlóság mutatkozik és ezt az én észreveszi. Ez a „felismerés öröme”, amely ilyenformán a legősibb, legelső libidinális tárgykapcsolatunkra vezet vissza. A zene hallásakor érzett öröm is csak ezen érzelmi kapcsolat által keletkezhet és éppúgy szublimált libidó, mint a saját zenei kifejezés. Hogy mennyire analóg a gyermek azonosulása apjával és a hallgató azonosulása a hallott zenével, annak előadójával és komponistájával, mutatja az a viharos, minden szerelmi áldozatra képes lelkesedés, amelyet zeneszerzők, előadó művészek fiatalabb hallgatóikban kiváltak.

Általánosságban igyekeztünk kimutatni, hogy a zene a lelki feszültség egyik kifejezése az örömei uralma alatt. További feladatunk lesz – amennyire a zene egészen sajátos természetébe szavakkal be lehet hatolni –, hogy a zene egyes elemeit megvizsgáljuk arra nézve, hogyan szerepelnek azokban az ösztönök mint energiaforrás és örömet termelő erő. Leginkább fog sikerülni e törekvésünk a ritmus, kevésbé a dallamképzés és a zeneművészet legfiatalabb terméke, az összhang birodalmában.

English Summaries

The present issue is devoted to the problems of music in psychoanalysis, The issue compiled and edited by ANNA BORGOS. After a Foreword by FERENC ERŐS the Editor's Introduction follows.

In the **MAJOR ARTICLES** section we publish the following contributions:

STUART FEDER, “Promissory Notes.” Method in Music and Applied Psychoanalysis.

There is something fundamental to music which seems promising and applicable to the study of all the arts. This is its essentially formal property. The consideration of form might provide a bridge between a work of art and the mental life of its creator. It might, for example, link elements of character and style seen in or out of a clinical setting with stylistic features of art. Further, it might illuminate elements of the underlying structures of mind. Feder's study is an attempt to derive and develop governing principles which might be useful in the application of psychoanalysis to art – music serving as the extreme but not unique example.

NATHAN ROTH, Sigmund Freud's Dislike of Music: A Piece of Epileptology. Although few people in the history of mankind have been studied so thoroughly as Freud, no one has attempted to explain his aversion to music. The author makes an attempt to understand Freud's dislike of music taking into consideration a rather rare form of reflex epilepsy known as musicogenic epilepsy.

ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ, The Birth of Self Psychology from the Spirit of Music.

In this essay the author looks for answers to two questions. In the first part he is interested in why and how the psychoanalysis of music became the least developed part of the applied psychoanalysis. He offers illustrations and arguments for the claim that Freud's lack of musicality not only delayed the development of the application of psychoanalysis to music, but that it was also deeply connected to his attitude toward transference and counter-transference as well as the technical recommendations he gave to his students. In the second part, he offers a close

reading of Kohut's early papers on music and his papers on empathy. He argues that Kohut's deep interest in music provided a model that applied to clinical phenomena, i.e. that his ideas about psycho-economy of musical experience were analogous to his conception of narcissistic transferences. In this way, Kohut's non-reductionist approach can serve as a model to all psychoanalysts interested in cultural phenomena.

In the **WORKSHOP** section we publish a neurobiological and object relational analysis of music (based on Dezső Mosonyi's book and Béla Bartók's music), and a review of a jazz musician's book.

CSABA HORGÁSZ, The psychoanalysis of music. Reflections on Dezső Mosonyi's forgotten book, illustrated by the analysis of Béla Bartók's early works.

The author discusses the connections between emotion and cognition at a neurobiological level, pointing out that the elements of music (rhythm, melody, harmony, and musical forms) are compromising formations between the conflicting forces of motivation and adaptation. He locates these main organizing principles into the context of psychoanalytical object relation theory, showing invariance between musical and object relational structures. In a case study, he explores how certain characteristics of Bartók's early compositions represent his unrequited love to violinist Stefi Geyer, illustrating the musical representation of object relation dynamics.

KORNÉL ZIPERNOVSZKY, Playing trumpet and analyzing. A review of Krin Gabbard's *Hotter Than That: The Trumpet, Jazz, and American Culture* (Faber and Faber, New York, 2008).

Krin Gabbard, following his earlier groundbreaking volumes of the interpretation of jazz, Hollywood and American culture (*Jammin' at the Margins; Black Magic*), takes a psychoanalytic look at how the trumpet came to assert masculinity as well as Afro-American identity. Utilizing character, style, social history, generation gap and other viewpoints, he especially excels in putting the influence of Buddy Bolden, Louis Armstrong and Miles Davis into this context. The author's devoted study of the instrument (and his introspection of learning to play it) gives an additional authenticity and depth to his treatment of the topic. Though the chapters on the universal cultural history of the instrument and its manufacturing prove to be somewhat lengthy, the volume is a great reading for anyone even slightly touched by the interest for the social and psychological aspects of American popular music and jazz.

In the ARCHIVES section we publish two essays.

The Hungarian psychoanalyst SIGMUND (ZSIGMOND) PFEIFER (1889-1945) in his study **Musikpsychologische Probleme**, originally published in *Imago* in 1923 (based on his lecture at the 7th International Psychoanalytic Congress in Berlin, 1922), explains the bases of the developmental theory of music. According to him, music is distinguished from all other arts by its inability to represent objects of the libido outside the ego. It induces a regression to the mode of activity dominated by the pleasure principle, and on this basis countless preconscious fantasies arise in partial compensation for wish-fulfillments connected with objects. These fantasies, which are the substance of other arts, are only indirect derivatives of music, appearing first in the listener's mind. The psychology of music is rooted in biology and sexuality. The objectless, functional type of music is a consequence of the circumstances of creation and the narcissistic and autoerotic fixation of the contributing libido.

We publish the introductory chapter from a book by the Hungarian physician and musicologist DEZSŐ MOSONYI (1885-1945), **New ways in the psychology of music** (*A zene lélektana új utakon*).

The author suggests that music can be considered a way of relief for psychological tensions; music is an expression of these tensions under the realm of the pleasure principle. Instincts search first for a motoric, then a vocal, and finally a musical expression. He explores the ensemble of musical and dance performances through several anthropological examples, demonstrating the relationship between the expression of sexual drive and music. He considers the pleasure of listening to music as the manifestation of sublimated libido similarly to one's own musical expression.

Contents

Foreword (<i>Ferenc Erős</i>)	3
Introduction (<i>Anna Borgos</i>)	5

MAJOR ARTICLES

<i>Stuart Feder</i> : “Promissory Notes.” Method in Music and Applied Psychoanalysis	7
<i>Nathan Roth</i> : Sigmund Freud’s dislike of music: a piece of epileptology	23
<i>Aleksandar Dimitrijević</i> : The Birth of Self Psychology from the Spirit of Music	31

WORKSHOP

<i>Csaba Horgász</i> : The psychoanalysis of music. Reflections on Dezső Mosonyi’s forgotten book, illustrated by the analysis of Béla Bartók’s early works	43
<i>Kornél Zipernovszky</i> : Playing the trumpet and doing analysis. <i>Krin Gabbard</i> : <i>Hotter Than That</i> : <i>The Trumpet, Jazz, and American Culture</i>	67

ARCHIVES

<i>Sigmund (Zsigmond) Pfeifer</i> : Musikpsychologische Probleme (1923)	73
<i>Dezső Mosonyi</i> : New ways in the psychology of music (<i>A zene lélektana új utakon</i> [1934]) (excerpt)	81

ENGLISH SUMMARIES	101
------------------------------------	-----

Ára: 800,— Ft

TARTALOM

ELŐSZÓ (<i>Erős Ferenc</i>)	3	MŰHELY	
BEVEZETÉS (<i>Borgos Anna</i>).....	5	<i>Horgász Csaba</i> : A zene pszichoanalízise – Reflexiók Mosonyi Dezső elfeledett pszichoanalitikus zenéléktanára, Bartók fiatalkori műveinek elemzésével illusztrálva	43
TANULMÁNYOK			
<i>Stuart Feder</i> : „Előjegyzések”: módszer a zenében és az alkalmazott pszichoanalízisben	7	<i>Zipernovszky Kornél</i> : Trombitál és analizál. – <i>Krin Gabbard</i> : <i>Hotter Than That: The Trumpet, Jazz, and American Culture</i>	67
<i>Nathan Roth</i> : Sigmund Freud idegenkedése a zenétől: egy epileptológiai eset	23	ARCHÍVUM	
<i>Aleksandar Dimitrijević</i> : A szelfpszichológia születése a zene szelleméből	31	<i>Pfeifer Zsigmond</i> : Zenepszichológiai problémák (1923).....	73
		<i>Mosonyi Dezső</i> : A zene lélektana új utakon (1934) (részlet)	81
		SUMMARIES	101
		CONTENTS	104

E számunk megjelenését támogatásukkal segítették:

A „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány
Anonim támogatóink jövedelemadójuk 1%-ával

Imago Egyesület
(Budapest)



Imago International
(London)