

PROSTE ASOCIACIJE NA TEMO PSIHOANALIZE IN GLASBE

Ko me je urednica knjige¹ povabila, naj sodelujem na tej lepi predstavitvi², sem se na vse načine skušala izogniti nalogi s pretvezo, da sem sicer vedno rada uživala v poslušanju glasbe, nisem se pa z njo nikoli ukvarjala profesionalno. A ker je že tako vljudno vztrajala, sem na koncu vendarle sprejela in zdaj sem tu. Kot se pogosto dogaja v takih primerih, ko začneš razmišljati na neko temo, ti na misel pride toliko idej, da potem težko odločiš, katero bi razvila, čas na razpolago pa je omejen, razen tega ne moreš begati poslušalcev in izzivati njihove potrpežljivosti s preveč izhodišči. Prispevek bom torej razdelila na dva dela. V prvem bom zelo sintetično obravnavala razmerje med psihoanalizo in opero ter Freudov odnos do Wagnerjevega opusa, v drugem pa se bom „spustila“ v svet pop glasbe s pomočjo kliničnega opisa.

1.

Muzikolog Alexander Carpenter, docent na kanadski univerzi v Alberti, ki se ukvarja bodisi z narodno kot z dunajsko glasbo s konca devetnajstega stoletja (fin-de-siècle), vendar je obenem tudi gojitelj glasbe in psihoanalize, je napisal izredno zanimivo delo z naslovom *Towards a History of Operatic Psychoanalysis - O zgodovini operne psihoanalize*³. V njem avtor ugotavlja, da je analiza nezavednega, in torej proces, ki ga vodita analitik in pacient, uprizorjen v marsikateri glasbeni drami iz polovice devetnajstega do polovice dvajsetega stoletja, v nekaterih celo še pred nastankom psihoanalitične teorije. Carpenter govori o „psihoanalitični sceni“, kajti v operah naj bi bila uprizorjena psihoterapija v delu. Idealni primer stičišča glasbe, drame in psihoanalize je po avtorjevem mnenju prav delo Erwartung Arnolda Schönberga iz leta 1909. Nekatero opere naj bi bile celo predhodniki tega stičišča, med katerimi omenja Mojstre pevce Nürnberške, Tristana in Izoldo Richarda Wagnerja ter Elektro Richarda Straussa. Carpenter meni, da je opera, ki se je pojavila na vrhuncu romantike, prav tako kot psihoanaliza pod vplivom zlasti Schopenhauerjevih (in pozneje Nietzschejevih) filozofskih idej, da tudi sama črpa neposredno iz Freudove znanosti in se zgleduje po psihoanalitični literaturi glede prizorišč, simbolov in kliničnih detajlov, a tudi kar zadeva pisanje libreta. Avtor navaja zanimiv primer take transpozicije v muzikalu *Lady in the Dark* Kurta Weila, ki je bil uprizorjen leta 1940 v Broadwayu.

Preidimo zdaj s Carpenterja na opero, ki je kot za nalašč za temo, s katero se tu ukvarjamo, in ki je bila prvič uprizorjena v beneški operni hiši La Fenice leta 2009: gre namreč za delo *Die tote Stadt* (Mrtvo mesto) Ericha Wolfganga Korngolda na libreto, ki ga je napisal pod psevdonimom Paul Schott skupaj z očetom Juliusom, ki je bil obenem tudi glasbeni kritik. Opera je bila prvič uprizorjena bodisi v Hamburgu kot v Kölnu na isti dan, in sicer 4. decembra 1920, ko je bil skladatelj star komaj 23 let, in je žela sijajne uspehe vse do leta 1933, ko se je politično stanje v Nemčiji sunkovito poslabšalo. Korngold se je moral zaradi nemirov, ki so se širili po Evropi, z Dunaja izseliti v Hollywood, kjer se je začel ukvarjati s komponiranjem filmske glasbe in dosegel najvišje priznanje z zmago kar dveh oskarjev (Girardi).⁴ Opera je po mojem mnenju vrhunska uprizoritev tako lahko prekoračljive meje med žalovanjem in melanholijo. Korngold je sam priznal, da ga je očarala „lepa ideja o tem, da je treba predelati žalovanje za ljubljenim človekom, ker le to lahko daje prostor življenju“ (cit. Iz Stollberga, 2009)⁵.

Libreto, ki sta ga napisala oče in sin Korngold na podlagi osnutka belgijskega avtorja, je postavljen v Bruges, ki je opisano kot mračno mesto. Tu je Paul tik pred tem, da zapade v melanholijo zaradi vedno izrazitejše osamljenosti v hiši, posvečeni spomenu ljubljene žene Marie, ki je preminula pred leti, in žalovanju za njo, ki ga sam ne more predelati. Uredil je sobo, v kateri hrani veliko ženinih predmetov, v kristalni skrinjici celo šop njenih zlatorumenih las. Nekega večera naleti na plesalko Marietto, ki ga spominja na ženo, zlasti zaradi svojih las. Prepriča se, da gre za njegovo ženo, s katero bi lahko stopil v stik in imel spolni odnos. Sledi ji in tako spozna, da ima Marietta odnose z drugimi moškimi. Vendar tu že vstopamo v izrazito razčlenjene Paulove sanje, ki nastopijo po spolnem odnosu, trajajo pa precejšnji del opere. V napadu divjega ljubosumnja Paul zmerja Marietto in trdi, da je zanimanje zanjo le telesno. Marietta sklene, da se mu bo maščevala. Zaveda se, da vlada v Paulovi hiši skrivnost. S pomočjo svojih zapeljivih spretnosti ji uspe vstopiti v hišo in omrežiti gospodarja, dokler se ji ta ne vda in se spusti v spolni odnos z njo. On je po njem potešen, vendar se počuti tudi krivega, ker ji je nasedel. Medtem pa začne Marietta skruniti ženine predmete, draži z njimi Paula, se norčuje iz njega, dokler ne vzame v roke ženinega šopa las in si ga postavi na tilnik. Paul jo v napadu uničujočega besa zadavi prav z lasmi pokojne žene. Tedaj se Paul prebudi, Marietta se v realnosti vrne po dežnik in vrtnice, ki jih je pozabila, a on je ne povabi, da bi ostala. Iz „očiščevalne moči sanj“ (Stollberg, 2009) črpa moč za novo življenje.

¹ Gabriella Gabriellini (2010), (a cura di). *Psicoanalisi e Musica*. Giornate di studio. Pisa, 29.09.2007/31.01.2009. Felici Editore, Ghezzano (PI), 2010.

² *Psicoanalisi e arte: Psicoanalisi e Musica*. Presentazione del volume curato da Gabriella Gabriellini. Auditorium del Museo Revoltella, 27 novembre 2010.

³ Carpenter A. (2010). *Towards a History of Operatic Psychoanalysis*. *Psychoanal. Hist.*, 12:173-194.

⁴ Girardi M. (2009). 1920: va in scena Freud! In *Libretto dell'opera Die tote Stadt*. Teatro La fenice, Venezia, gennaio 2009, 7-11.

⁵ Stollberg A. (2009). Sulla "forza purificatrice del sogno". Erich Wolfgang Korngold: *Die tote Stadt*. In *Libretto dell'opera Die tote Stadt*. Teatro La Fenice, Venezia, gennaio 2009, 11-26. [Prev. Prevajalca]

Dojame namreč, da tesna navezanost na mrtvega človeka preprečuje živeti, kar nas spominja na to, kako lahko brezčasnost nezavednega v določenih okoliščinah in ob določenem času popolnoma preplavi realno življenje človeka. Stollberg trdi: „Korngoldova skladateljska strategija sloni v bistvu na sposobnosti s pomočjo [...] glasbenih pomensko bogatih sekvenc iz notranjosti osvetliti Paulovo psihično življenje vse do najglobljih plasti nezavednega. Orkester prevzame vlogo posrednika tega, kar ni neposredno izraženo v besedilu, v kolikor je junaku racionalno nedoumljivo: gre za prilagoditev glasbene perspektive, ki jasno dokazuje vpliv psihoanalitičnih teorij na Korngoldovo partituro“ (op. cit. str. 18-19).

Erich Korngold je bil izrazit predstavnik dunajske secesije. Bruno Walter je po poslušanju njegove operne arije po radiu tako zapisal: „Izrazna moč in razpoloženje te glasbe sta me ponesla nazaj h grenkemu spominu na osebnost in življenjsko usodo E. W. Korngolda. V meni je skrivnostno zaživelo glasbeno obdobje, v katerem in iz katerega je nastala ta glasba; pred mano je zrasel tedanji Dunaj, ki je s svojim vzdušjem prežl vso to glasbo.“ (cit. Rossi, 2009).⁶ Tako smo se potopili v Freudov *Zeitgeist* in omeniti je treba, da je psihoanaliza že s samega začetka očarala glasbeni svet, hkrati pa je tudi sama glasba vplivala na psihoanalizo. Tako je bil eden od prvih Freudovih privrženec prav muzikolog in glasbeni kritik Max Graf, oče otroka, ki je postal znan v psihoanalitičnem svetu – in ne samo – mali Hans, klinični primer, ki ga je Freud obravnaval leta 1908 in ga opisal leto pozneje. Leta 1906 je Graf objavil prvi članek o psihoanalizi glasbe z naslovom „Richard Wagner in dramsko ustvarjanje“, leta 1910 pa prvo monografijo o psihoanalizi in glasbi „Glasbenikov miselni laboratorij“. Vse dotlej, ko se jih je leta 1912 nehal udeleževati, je bil Graf zelo aktiven član srednjih sej, iz katerih je kmalu zatem nastalo Dunajsko psihoanalitično društvo, v katerem so obravnavali tudi njegova dela. Baje je Freud svetoval Maxu Grafu, naj predela Mozartovega Don Giovannija (Abrams, cit. Carpenter, 2010). Ne morem mimo omembe dejstva, da je bil Herbert Graf, „mali Hans“⁷, tudi sam protagonist opernega sveta, saj je postal umetniški vodja opere Metropolitan. Blum (2007)⁸ ugotavlja, da je med Maxom Grafom in sinom vladal profesionalni antagonizem, oče je razen tega tudi napisal ostro kritiko sinovega delovanja. Pomenljivo pa je, da je Herbert v znamenitem intervjuju sam sebe označil kot „nevidnega človeka“, saj je vloga režiserja ali umetniškega vodje prav delo v zakulisju; postavlja pa se tu samo vprašanje, kakšno je pravzaprav moralo biti njegovo življenje v senci dveh velikih osebnosti, kot sta bila njegov oče in Freud (Borgogno)⁹. Kakor je mogoče opaziti, je med družinama Korngold in Graf več analogij: čar, s katerim je nanje vplivala psihoanaliza, in glasba kot združitev očetovih in sinovih zanimanj. Če pa je pri Korngoldovi glasbi okrepljen odnos med očetom in sinom, je postala pri Grafovih vir uničujoče zavisti.

Roazen (cit. Carpenter, 2010) pripoveduje, da si je Freud ogledal Wagnerjevo opero v družbi pacienta, ki je bil po poklicu skladatelj, in trdil, da je opero razumel bolje od pacienta. Kar pa se ne ujema s tem, kar je sam Freud ponavadi poudarjal, in sicer da ni muzikalen, da je brez posluha in da se mu Wagner upira, ker je antisemit. Kako je potemtakem mogoče, se sprašuje Carpenter, tako globoko razumeti opero, ko pa je glasba sestavni del dramskega dela? Na misel mi pride, kar trdi Di Benedetto (2010)¹⁰ o Freudu, in sicer da „je bila glasba dejansko njegova neločljiva delovna družica, četudi je sam ni priznaval“ (str. 11).¹¹

Freud je cenil Mozartove in Bizejeve opere, v svojih delih pa je pogosto omenjal tudi Wagnerjeve, od Tannhäuserja in Siegfrieda do Letečega Holandca, od Lohengrina do Tristana in Izolde. V pismu Fliessu z 12. decembra 1897¹² pravi, da je delo Mojstri pevci Nürnbergski v njem „vzbudilo poseben užitek“. Spominja se, da je v operi naletel na paralelizem med Breuerjem, ki je bil tudi sam v gledališču, in Hansom Sachsom, enim od protagonistov opere. Piše tudi, da so ga „jutranje sanje“ ganile. Trdi, da „je v njej bolj kot v kateri koli drugi operi mogoče naleteti na prave pravcate uglasbene misli, čustvene akorde, ki potem še dolgo odzvanjajo v duši.“¹³

Zelo strnjeno povedano govori opera, ki je bila napisana v letih 1861-1867, o pevskem tekmovanju, ki so ga razglasili mojstri pevci, zmagovalc katerega se bo poročil z lepo Evo, hčerko zlatarja Pognerja. To Eva pove Waltherju, mlademu vitezu, ki ga je njena lepota očarala in bi rad zaprosil za njeno roko: potruditi se mora torej, da zmaga tekmovanje, kajti tudi Eva bi rada postala njegova žena. Najprej pa ga morajo sprejeti v pevsko bratovščino. Walther spesni drzno himno pomladi, ki pa je preveč inovativna in ne spoštuje pravil, zato ga ne sprejmejo. Je pa pritegnil pozornost zrelega pesnika-čevljarja Hansa Sachsa, ki je tudi sam pevec in je tajno zaljubljen v Evo; odpove pa se ji, ko

⁶ Rossi F. (2009). Dall'archivio storico del Teatro La Fenice. Ritorno della città morta. In *Libretto dell'opera Die tote Stadt*. Teatro La Fenice, Venezia, gennaio 2009, 135-137. [Prev. Prevajalca]

⁷ Freud S. (1908). Analiza fobije pri petletnem dečku (Klinični primer malega Hansa). OSF, zvezek 5.

⁸ Blum H.P. (2007). Little Hans: A Centennial Review and Reconsideration. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 55:749-765.

⁹ Borgogno F. (2006). Little Hans updated: omaggio a “an invisible man”. *Rivista Psicoan.*, 52: 951-967.

¹⁰ Di Benedetto A. (2010). La partitura segreta dei sogni. In Gabriela Gabriellini (a cura di) *Psicoanalisi e Musica*. Giornate di studio. Pisa, 29.09.2007/31.01.2009.. Felici Editore, Ghezzano (PI), 2010, 9-16. [Prev. Prevajalca]

¹¹ Prev. Prevalajca

¹² Freud, S. (1985) *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, ed. J.M. Masson. Cambridge, MA: Harvard University Press. Ed. Ital. Boringhieri, Torino, (1986), pag. 323.

¹³ Zdi se mi, da Freud priključuje v spomin „prave pravcate uglasbene misli“ skoraj pol stoletja pozneje v pismu, ki ga je napisal ob priložnosti šestdesetega rojstnega dne Thomasa Manna, v katerem Freud izrazi „globoko prepričanost v to, češ vi ne boste nikdar naredili ne izrekli – pisateljeve besede so namreč dejanja – podlosti ali nizkotnosti“. V Freud S. (1935). *Thomasu Mannu za šestdeseti rojstni dan*. OSF, zvezek 11 [Prev. Prevajalca]

izve, da je tudi sama zaljubljena v mladega viteza, in tako sklene, da mu bo pomagal. Priložnost se prikaže, ko mu Walther pripoveduje jutranje sanje, Sachs jih zapiše, da mladeniču nekaj dobrih nasvetov in iz tega nastane čudovita ljubezenska pesem, s katero Walther zmaga tekmovanje in roko svoje ljubljene. Die Morgentraumdeutweise (način interpretiranja jutranjih sanj) je pesnikova naloga, ki tolmači in si zapomni svoje sanje, trdi Sachs. Kajti najpristnejša norost se človeku razodene prav v sanjah, oznanja pesnik-čevljar, saj ni umetnost pisanja in pesnikovanja nič drugega kot interpretacija sanj (Wahrtraumdeuterei).

Kot je mogoče opaziti, je v operi kar nekaj pomembnih analogij s tem, kar je Freud odkrival in spoznaval tudi v povezavi z delom, ki ga je dotlej izvedel prej Breuer-Sachs sam, pozneje še skupaj s Freudom, in ki ga bo potem sam Freud uporabil v svojem delu o interpretaciji sanj. Carpenterjeva teza (2010), ki jo potrjujejo tudi drugi avtorji, je, da je Freud namenoma spregledal opero Mojstri pevci Nürnberški prav zato, ker se je Wagner v njej preveč približal temam, ki jih je Freud tedaj šele razvijal kot popolnoma izvirne ideje in pojme ter ki jih je nekaj let po tem objavil v svojem delu Interpretacija sanj, ki pa ga je Wagnerjevo dramsko delo dejansko prehitelo. Ni naključje, kar trdi Sinopoli (cit. Bria, 2010)¹⁴: „Wagnerjeva psihoanalitična komponenta in njegova daljnovidnost sta v primerjavi s Freudovo presunljivostjo,“ (str. 46) in bolj naprej „Wagner postavi najbolj genialno točko modernega in tudi sodobnega gledališča, odpre vrata v nezavedno veliko pred pojavom samih teoretikov nezavednega“ (ibidem).

2.

Klinični del: Massimo in Alfonso.

Pred približno letom je začel k meni hoditi trinajstletnik, zelo zadržan po značaju in osamljen, brez prijateljev; staršem je zaupal, da se mu zdi življenje brezsmiselno, zato je večkrat pomislil na samomor, kar je starše seveda prestrašilo. Med najinimi terapevtskimi pogovori mi je med drugim povedal, da obožuje skupino Queen. Spoznal je ta znameniti glasbeni kvartet iz 80. let po očetu, ki je dejansko imel vse CD-je skupine. Zvedela sem, da je skupina spet zaživela na pobudo kitarista, ki je bil še edini aktiven član prejšnje skupine. Nova glasbena skupina, je povedal Massimo, je zelo cenjena, ima veliko oboževalcev; mnogo skupin se zgleduje po njenem slogu ter organizira koncerte, sam Massimo se je skupaj z mamom udeležil nekaterih izmed njih. Še več, z mamom sta bila tudi na edinem koncertu, ki ga je novi Queen imel v Italiji in je žel izreden uspeh. Tudi Massimo igra instrument, zato bi sam rad „ustvaril glasbeno skupino, vendar je za to potreben čas“. Pri teh besedah sem pomislila, da je Massimo izdelal izredno tehten načrt, kar se tiče terapije, saj se skupaj »ustvarja melodijo«, seveda ne na zavednem nivoju, vendar vsekakor je terapija projekt, ki predvideva skupno delo, igranje v soglasju. Za to, da pride do integracije različnih notranjih aspektov, ki tako ne bi več grozili - v kolikor razcepljeni - njegovi integriteti, njegovemu življenju, je seveda potrebno mnogo časa in dela.

Obenem mi je Massimo predstavil drugačno sceno notranjih figur, katere ponavadi gradimo tudi na realnih vzorih, predvsem na starših. Glede teh sem se spomnila na njegovega očeta, ki je bil zelo kritičen in odbijajoč do Massimove matere, vsaj med občasnimi srečanji z mano. Mati mu je pa tudi vračala milo za drago: odkrito je govorila, da je bila njuna zveza velikanska napaka, vendar sta to spoznala prepozno. Zelo pozorno je sledila sinu, stalno je „prežala nad njim“, kakor je sama izjavila, ter ga nadzorovala iz strahu, da bi odkrila njegove pomanjkljivosti, ki so seveda prišle na dan (kdor išče, prej ali slej tudi najde!). Vendar se je čustveno tudi oddaljevala od sina, saj se je bala, da bi nanj prenesla svoje negotovosti in strahove, svojo potrnost in skrite kategorične imperitive. Vseeno pa je skušala sina s pomočjo glasbe in skupnega obiskovanja koncertov približati očetu, ki ga je tudi sama zdaj kovala v zvezde, zdaj dajala v nič v nekem neprestanem nihanju med idealizacijo in zaničevanjem.

Oče je izpadel kot natančen, pedanten človek, ki je od sebe in drugih, a še posebno od sina, zahteval popolnost. Sin ga je seveda razočaral, a kljub temu je očetu občasno le uspelo vzpostaviti z njim precejšnjo čustveno bližino, po kateri je hrepenel tudi Massimo, ki je preko Queenov iskal -na nezavednem nivoju- kako premostiti čustvene pregrade med sabo in očetom. V glasbeni skupini je našel vzor, neko skupno značilnost, s pomočjo katere se je lahko vsaj delno identificiral z očetom. Massimo ni torej skušal zanikati in uničiti generacijskih razlik s privzajanjem in razlaščanjem starševske generacije, vendar je skušal, ravno nasprotno, najti in predlagati skupne točke. A kako naj bi Massimo sploh lahko dosegel očeta, ko pa je ta blestel v vseh športih, živel veliko let v tujini v pustolovskih krajih in znal s svojimi pripovedmi izraziti čustveno toplino, popolnoma prevzeti in očarati poslušalca, prav nasprotno od tega, kot je dejansko izpadel sin? Oče je bil izrazito moški tip z ženstvenimi gibi, ki jih je bilo mogoče zaznati v določenih trenutkih zadrege, in zdaj sem s pomočjo Massimovih informacij o skupini Queen lahko bolje dojela njegove ranljivosti in šibkosti.

Toda od kod vse to moje znanje o glasbeni skupini Queen? O njih mi je pred skoraj dvajsetimi leti govoril tedaj štirinajstletni pacient v tretjem letu analize (štiri seanse tedensko), ki je začel psihoanalizo zaradi izrazitega jecljanja, šolske inhibicije, a predvsem zaradi samomorilskih teženj. Alfonso mi je najprej začel govoriti o skupini, potem pa je prinesel še registracije njihovih uspešnic s tekstom.

Kak mesec pred tem in za dolgo časa pa so med seansami letela letala, ki jih je z veliko spretnostjo izdeloval iz papirja. Tako sem odkrila njegovo ljubezen do modelov letal, zlasti vojaških, ki jih je sam urno izdeloval doma in jih imel tudi

¹⁴ Bria P. (2010). La musica assoluta come immersione nell'indivisibile: Wagner, Sinopoli e la drammaturgia del Leit-motiv. In Gabriela Gabriellini (a cura di) Psicoanalisi e Musica. Giornate di studio. Pisa, 29.09.2007/31.01.2009. Felici Editore, Ghezzano (PI), 2010, 45-53. [Prev. Prevajalca]

veliko zbirko. Na obiskih so avioni leteli vsepovsod, se zaletavali bolj ali manj hrupno (to je bilo odvisno od njegove vokalne spremljave) in pristajali kjerkoli; velikokrat so ostali kje skriti, tako da sem jih kdaj našla tudi po seansi in sem bila nekako »primorana« takrat pomisliti nanj in na njegove proizvode – delce Selfa. A to, kar nas tu zanima, so prav onomatopoični zvoki, ki jih je Alfonso proizvajal in ki so spominjali na bobnenje motorja, žvižg izstrelkov ali rezek zvok padajočega letala, skratka ves falični in analni svet v polni aktivnosti, ki se je izražal v tej preverbalni obliki.

Petrella (2010)¹⁵, ko piše o nastanku in razvoju govora, ki nadzoruje in končno inhibira preverbalno dimenzijo, ugotavlja, da se ta verbalni razvoj lahko invertira in to ne samo v umetnosti, ampak tudi v določenih patoloških okoliščinah. O tem pravi: „Smo tu priča pojavu različnih načinov ponovne vzpostavitve antičnega primata ekspresivne in slabo artikulirane zvočnosti, ki je bila pred nastankom govora“ (str. 19).¹⁶

V psihoanalizi je to seveda povezano z regresivnim vzgibom, ki je del zdravljenja in ki ponavadi daje prostor evolucijskim in progresivnim načinom. V našem primeru sem končno lahko rekla Alfonsu, da sva sredi vojne (vojni v Iraku je tedaj že sledilo balkansko uničevanje: to sta bili dve realni dejstvi, ki se ju je Alfonso redno posluževal, da bi me utišal s tem, da je podčrtal realnost, kadar sem ju skušala povezati s transferalno situacijo) saj je spopad zadeval ravno naju, dogajal se je prav v sobi, kjer je potekala analiza.

Po tem doživetju, torej iz možnosti, da se spopadi med nama niso končali s popolnim uničenjem, se je začela pojavljati skupina Queen s pevcem Freddiejem Mercuryjem, ki je takrat že umrl za aidsom. Alfonso mi je govoril o pevčevi homoseksualnosti, zaradi katere se je nalezel bolezni, vendar je hkrati podčrtoval tudi njegovo drznost in njegov pogum, ker je znal živeti odkrito svojo identiteto in izražal to, kar je res bil. Očaralo ga je Mercuryjevo mačo vedenje - tako moško, a hkrati tudi njegova sposobnost, da s svojim glasom in v pesmih izraža koprneče hrepenenje po ljubezni, in z glasbo, ki jo je pogosto tudi sam napisal, podkrepi obljubo po nežnosti, odjek nostalgicne tožbe po nečem, kar je bilo izgubljeno.

Alfonso me je prosil, naj na seansah poslušam nekatere pesmi Queenov, ki jih je sam registriral in s sabo je prinesel tudi prevode besedil. Šlo je za prave proteste, ki jih je bral s tolikšno vnemo, da je, zaripel v obraz, včasih celo obmolknil zaradi napada toničnega jecljanja. Obtožbe so zadevale vse, kar je bilo uničeno: od čustev do naravnega okolja. To Alfonsovo asociacijsko gradivo sem interpretirala kot kritičen in boleč poskus ločitve od družine (kjer so cenili klasično, baročno glasbo), kakor mladostniško željo po samostojnosti, a predvsem kot iskanje ne le generacijske, vendar tudi individualne in spolne identitete. Zelo sem morala biti previdna, kajti pri teh temah je treba pri mladostnikih izredno paziti, saj jih z lahkoto pahneš v smer, ki morebiti ni njihova!

Strinjal se je z mano glede tega, kar sem mu rekla o njegovi uporabi glasbene skupine, o njegovih protestih skozi njihov protest, a me je tudi opozoril na to, da so se njihovi veliki nastopi vedno zaključili s himno „Bog naj reši kraljico“, člani skupine so bili torej zelo spoštljivi do oblasti. Naj omenim, da ima beseda v angleščini dvojni pomen: razen kraljice namreč označuje tudi homoseksualca z zelo ženstvenimi gibi in kretnjami.

Po tolikih letih še vedno mislim, da se nisem motila pri svojih interpretacijah, sem pa tudi prepričana, da nisem popolnoma razumela, kar mi je Alfonso odkrival preko Freddieja Mercuryja in Queenov, ki sem jih ponovno vzela v poštev in poslušala prav zaradi Massima.

Tako sem se vnovič spomnila na nekaj, kar sem že doživela na kontrotransferalnem nivoju na srečanjih z Alfonsovimi starši proti koncu zdravljenja, (ki se je prekinilo po njihovi odločitvi), ko sem se počutila pod ostrim, omalovažujočim pritiskom, ki je napadal mojo profesionalno vitalnost. Pozneje mi je uspelo povezati to kontrotransferalno boleče doživetje z bogoskranskim odtenkom himne, saj je bila mati kraljica tako potopljena v vsemogočno indiferenciacijo (pomislimo na drugi pomen besede »queen«). Oče, ki je bil pri tem sokriv, je ostajal v oddaljenosti, bil je nedosegljiv objekt, ki ni pomagal pri diferenciaciji, saj je bil nesposoben nežnega in pozornega odnosa do sina. Z asociacijami o bandu Queen mi je Alfonso govoril o vsej tej zmedi, ki je izhajala iz dvoumnosti njegovega družinskega življenja, skupina pa je odkrivala tudi njegovo nezavedno fantazijo o nekem odnosu, pa četudi strastno ljubezenskem, ki bi končno vzbudil moško, očetovsko zanimanje.

Tako, s pomočjo glasbene vezi med nedavnim in drugim, starejšim primerom mi je uspelo doseči nov, naknaden pomen in vzpostaviti z neke vrste *Nachträglichkeit* drugačno poznavanje in razumevanje. Torej: res sreča, da imamo glasbo!

¹⁵ Petrella F. (2010). Interpretazione psicoanalitica e interpretazione musicale. In Gabriela Gabriellini (a cura di) Psicoanalisi e Musica. Giornate di studio. Pisa, 29.09.2007/31.01.2009. Felici Editore, Ghezzano (PI), 2010, 17-36.

¹⁶ Prev. Prevajalca