

МУЗИКА ПОТЯГІВ ТА МУЗИКА ПЕРВЕРСІЇ: РОЗДУМИ ПРО СНОВИДІННЯ РЕВНИВОГО ЗЛОДІЯ¹

Френсіс Грієр

Британське Психоаналітичне Товариство
Лондон, Велика Британія

THE MUSIC OF THE DRIVES, AND THE MUSIC OF PERVERSION: REFLECTIONS ON A DREAM OF JEALOUS THEFT

Francis Grier

British Psychoanalytic Society
London, UK

<https://orcid.org/0000-0003-3757-852X>
fjrgrier@gmail.com

Переклад – З. Баблюя
Наукова редакція – І.Ю. Романов

Кілька років тому пацієнт побачив такий сон:

«Я дивився на мати, яка годувала грудьми свою дитину. Мене цілковито заворожила взаємна поглинутість матері і дитини та їхня любов. Я милувався грудьми жінки. Я знаходився поблизу та нахилився, щоби роздивитися краще. Поступово я опинився проміж ніг жінки і почав стимулювати її сексуально. Я дуже її збудив».

Пацієнт не мав асоціацій, але пізніше на сеансі почав описувати свій біль, почуття втрати та ностальгію за рідною країною. Він розповів мені, що в його регіоні Бразилії пускання повітряних зміїв було улюбленим заняттям його родини. Він детально описав цю забаву, підкреслюючи емоційну співучість всієї сім'ї, а також те, як його, коли він був малою дитиною, а потім підлітком, цілковито зачаровувало та кидало в захват пускання зміїв. Мене поглинув та зворушив його опис. Мені цікаво було дізнатися про щось нове, а також мене вразила його новознайдена здатність говорити зі мною, передаючи глибоку емоцію. Я сказав, що його втішає тісне спіл-

кування зі мною. Я додав: уявляю, що йому сумно, бо він не може займатися цією справою разом зі своїми дітьми в своєму новому житті в Лондоні.

Він почав тихо плакати, – незвичайна подія для цього пацієнта, свідомого мачо. Його сльози були спокійними, не драматичними, що додавало до атмосфери емоційну щирість. Трохи згодом він почав описувати, як люди, особливо молоді чоловіки, останніми роками дуже зіпсували пускання зміїв, використовуючи смертоносний дріт (lethal wires), щоби зрізати зміїв інших. Те, що було безпечним змаганням, тепер призводило до багатьох жахливих випадків. Він детально та виразно описав страшні травми, навіть смерті через обезголовлювання. Рух від однієї частини історії до наступної був поступовим, тож мене спочатку захопив, а потім дещо полонив цей яскравий опис, і я почав уявляти свої інтерпретації про те, як цей більш деструктивний аспект ігор викликає деяке насильство його взаємодій зі мною та людьми в його нинішньому житті, і як це повертає насильницькі аспекти його юності.

Однак я зупинився, неприємно усвідомлюючи, що те, як я говорю з пацієнтом, стає не

¹ Grier, F. (2021) The music of the drives, and the music of perversion: reflections on a dream of jealous theft. *International Journal of Psychoanalysis* 102:448-463. © 2021 Institute of Psychoanalysis, reprinted by permission of Taylor & Francis Ltd, <https://www.tandfonline.com> on behalf of Institute of Psychoanalysis

схожим на те, як я розмовляв з ним раніше на сеансі, коли ми спілкувалися одне з одним з певною окремістю та емоційною правдивістю. Тепер ми наближалися до більш сумісного (combined) способу спілкування, стаючи значно більш об'єднаними, більш єдиним цілим, разом збудженими розмовою про насильство та токсичність. Намічена мною інтерпретація була доволі узагальненою: пацієнт мусив би погодитися з нею, що могло би викликати в нас відчуття спільності і тому задоволення, та в цьому формулюванні не було нічого специфічного про нього, нічого, що поставило б перед ним завдання або посунуло б нас вперед у розвитку. Більш фундаментально – змінилася музика сеансу (див. Grier, 2019). Раніше це були два окремих та роздільних голоси, на рівні під вербальним сенсом, що співали один до одного, і кожен голос реагував та відмінно відповідав іншому, з певною чутливістю. Тепер значно більше відчувалося, що голоси майже зливаються, дещо грубо та з наростанням музичного збудження.

Я зрозумів, що наше початкове почуття контакту знаходиться в процесі трансформації у щось доволі інше, відзначене певним шалом, палкою жагою насильства. Я ніби зробив крок назад та знову подивився на матеріал і вперше згадав сновидіння. Я раптом збагнув, що ми його розігруємо. Ключову роль зіграли сльози пацієнта. Вони відзначили завершення першої якості контакту, що відчувався більш тісним та правдивим. Одразу ж після того музичність контакту зсунулася в бік чогось більш порочного. Тепер я зрозумів, що майже напевно новий, стимулюючий матеріал щодо смертельно ріжучих дротів разом із моїми наміченими новими інтерпретаціями склали спільний захист як для пацієнта, так і для аналітика, в якому ми могли знайти сховище у більш узагальненій бесіді про насильство у зоні, відміченій зародженням манії, з полегшенням уникаючи емоцій втрати та болі (особливо тих, що стосуються дітей), внутрішньо пов'язаних зі смутком, – всі ознаки депресивної позиції. Мій пацієнт почав тужити за всім, що втратив (див. Klein, 1940: 348), і не міг надто довго витримувати інтенсивність свого депресивного болю, – так само і його аналітик.

Музика двох голосів на початку сеансу була переважно рефлексивною, замисленою по тону, два голоси співали, під словами, одне одному, один був виразно провідним (голос пацієнта), інший грав підлеглу, підтримну роль (голос аналітика). До музики сліз відбувалася еволюція не шляхом кресцено (звичайна музична техніка, що впроваджує напруження), але через його протилежність, димінундо (пом'якшення), темп уповільнювався, поки ми не досягли відчуття справжньої журби, тихої та глибокої, музики туги. Сама музика незабаром зреагувала проти цього рівня пом'якшеної, але потужної напруги, музичні фрази тепер почали накручувати себе, в тексті ставало менше слів, і прискорений темп, відзначений кресцено та сфорцато (підсиленням гучності та доданням акцентів), до якого я почав приєднуватися, як описав вище, повертав до більш збудженого та маніакального звучання, поки я не відсахнувся, що уповільнило збудливість ритму, висота голосів тепер знижалася, вони поверталися до більш рефлексивного тону.

Хочу підкреслити, що, як я це бачу, музика веде, а текст – слова – йдуть слідом. Музика не надто відображує афект: це музика йде першою, афект відчувається як наслідок цієї музики, навіть якщо переживається практично одночасно з нею. Слова йдуть слідом, намагаючись зробити інтелектуально зрозумілим те, що вже відбувається. Таким чином, музика може бути першим виявом найглибшого рівня несвідомої фантазії: може бути, несвідома фантазія спершу дає відчути свою присутність на звуковому, слуховому та музичному рівні, навіть до образів. Слух розвивається у плода значно раніше зору (Maiello, 1995; Powers & Trevarthen, 2009: 214). Анзьо підкреслює, що «звукова оболонка» («sound envelope») немовляти (Anzieu, 1979) навіть примітивніша, ніж його «шкірна самість» (Anzieu, 1974, 1979: 30, та див. Grier, 2019: 835). Я тут більше зосереджений на відмінностях у звуку, ніж Анзьо: він каже про звук та його якості, але схоже, плід у матці вже розрізняє специфічні характеристики музики (наприклад, мелодію, висоту та ритм). Принаймні такий висновок можна зробити з того, що немовлята впізна-

ють музику, яку чули в пренатальний період (Mancia, 2006: 84; Grier, 2019: 836).

Я проінтерпретував, що ми, здається, розігруємо сновидіння: пацієнт відчув, що отримує від мене справжнє харчування, і я був доволі поглинутий тим, що це харчування йому давав. Однак ця ситуація годування спровокувала у нього ще дещо: відчуття покинутості, відчуття сильної цікавості щодо того, що ж відбувається, що викликає таку творчу напругу, і він почав впроваджувати новий матеріал про смертельне насильство з несвідомим наміром збудити мене, завоювати та відвести від моєї турботи про його нужденну, інфантильну самість.

Він швидко «зрозумів» цю ситуацію і побачив її важливість. Збудження вшухло. Ми могли разом обдумати те, що сталося, більш докладно, у зв'язку з нинішнім сеансом, а потім те, як часто подібне відбувається в тій чи іншій формі в нашій спільній роботі. Потім його та мої асоціації почали розповсюджуватися на інші ситуації в його поточному житті, а також в його історії. Коротше кажучи, весь процес почав повторюватися, той, в якому взаємно вдумливу бесіду почала охоплювати більш стимулююча інтонація, обіцяючи ще глибші осяяння, але насправді – із замаскованим маніакальним почуттям, яке навмисно, навіть якщо й несвідомо, загрозувало підірвати саме цю якість плідної правдивості, – хороше молоко, – початкового, тихішого взаємообміну. Грудні зносини хороша матір-немовля були перверсивно, шляхом ревнощів та заздрості, перетворені в маніакальну, сексуалізовану зустріч, зносини, що не засновані на любовній сексуальності та не виражають її, але еротизоване збудження, призначення якого – відводити увагу матері від потреб немовляти. Ця трансформація від вираження інстинкту життя до інстинкту смерті як вираження ненависті до нужденної інфантильної частини психіки збігається з розумінням перверсії у визначенні Бетті Джозеф:

«[Джозеф] звертає увагу (Joseph, 1971; 1975) на те, як тонко і вперто аналітика шляхом зваблювання або примусу тягнуть у розігрування відщепленої частини пацієнта, з якою він став ідентифікованим. ... Вона також показує, як пацієнти ... отримують пер-

версивне задоволення від того, що утримують більш живі частини своєї особистості на недосяжній відстані від аналітика. Увага Джозеф до *перверсії стосунків перенесення* прямо пов'язана з питанням негативної терапевтичної реакції та хронічного спротиву аналізу». (Spillius et al., 2011: 443-4, курсив в оригіналі)

На мене також дуже вплинуло визначення Джеймсом Фішером -К Біона як навмисного та злісного – звідси, перверсивного, – відвертання від епістемofilічного інстинкту, спонуки знати:

«Замість цього я хочу зосередитися на, може здатися, дивному способі визначити, що, на мій погляд, складає сутність -К Біона. Тим не менш я вважаю, що ідея *вторгнення* в К-душевний стан (K-state-of-mind) імпульсів та емоцій, притаманних зв'язкам в *ключі* (key) L чи H дає нам систематичну та клінічно корисну можливість розпізнавати як тонкі, так і більш очевидні форми -К. Стає ясно, що термін Біона «-К» має визначатися як «анти-К», оскільки це не відсутність К, але *перверсія спонуки знати*». (Fisher, 2006: 1233, курсив мій)

Гадаю, мій клінічний матеріал ілюструє обидва ці визначення перверсії. Перверсія розігрується в переносі, як підкреслює Джозеф, і її мета – підірвати справжнє знання людини про себе, або К, на що вказує Фішер. Я додаю не лише те, що аналітик може змовлятися з цими перверсіями, але також, що принципово для цієї статті, що вони спочатку відбуваються на фундаментально не-вербальному, фактично пре-вербальному, музикальному рівні, в обох сторін, натомість слова та свідомість наздоганяють їх лише дещо пізніше.

Повернемось до клінічного матеріалу. Процес, котрий я описав, відображався в музиці нашої зустрічі, – хоча знову ж таки слід поставити питання, а чи не навпаки? Повторюся: музика, можливо, не дуже-то й відображає атмосферу слів, подібно доданому пізніше акомпанементу, що забезпечує співчутливу атмосферу (sympathetic ambience). Можливо, музика радше насправді репрезентує потяг до реальної близькості та живильного контакту, створюючи дует, в якому можна цілком чітко розчути два окремих голоси, що відповідають, слідом за яким йде музика дисонансу та перверсії, де голоси стають значно

менш відмінними, коли збудження зростає, об'єднуються більш грубо. Підозрюю, цей музичний патерн та послідовність можуть походити доволі безпосередньо від потягів та підстильних, невербальних емоційних стосунків, не стільки ілюструючи, скільки вокалізуючи спільність матері та немовляти, провокуючи ревності в парі з заздрістю, слідом за чим іде потужне, агресивне заволодіння, що насильницькі розштовхує матір та немовля. Ця підстильна послідовність може набувати безліч форм, – що ми з пацієнтом зрозуміли за допомогою сновидіння, яке, як музика, надало елементарну низку образів, що артикулюють процес, – процес ревнивого злодія.

З часом це сновидіння вражало мене все більше. Схоже, воно містило в собі те, що регулярно відбувалося між пацієнтом та мною в його психоаналізі п'ять разів на тиждень. Іноді ми виконували гарну роботу, зіставну зі звичайною гарною роботою, що її здійснює достатньо хороша пара матір/немовля. Ми були уважні одне до одного, малося відчуття хорошого годування. Його психологічний голод гамувався, і моє бажання давати так само задовольнялося. Його це цілком поглинало, та й мене також. Потім – і в наслідок цього – починав відчуватися інший рух: пацієнт вносив вільну асоціацію, що мала лезо, підсилюючи напруження того, що між нами відбувалося, часто обіцяючи щось дуже цікаве. Мене збуджував цей новий матеріал. Сеанс міг закінчуватися дещо піднесено. Лише після сеансу мій контртрансферний настрій обвалювався, коли я починав відчувати, що гарна робота першої частини сеансу, часто цілком звичайна робота, проте реально цінна, починала виглядати заплямованою, а нові осяяння починали втрачати свій блиск, бо часто з'ясовувалося, що вони дещо узагальнені та, правду кажучи, радше неглибокі.

Чисто музичний дует під вербальним текстом часто мав дещо спільне з моїм ранішим докладним описом: більш очевидні верхні точки гучності та швидшого темпу зазвичай маскували спокійніші та повільніші, більш рефлексивні моменти, які ретроспективно відчувалися більш цінними на всіх рівнях, музичному та семантичному, емоційному та вербальному, однак нерідко саме ці спо-

глядальніші рівні ставали якщо й не зовсім зіпсованими, проте відштовхнутими далеко на другий план.

Я був схильний брати всю відповідальність за це, критикуючи себе за те, що мене надто збурював новий матеріал за рахунок першої частини обговорення. І справді, сновидіння демонструє дорослу жінку, що дозволяє собі бути звабленою обіцянкою сексуального збудження, на шкоду її стосунків зі своїм немовлям, отже перенесення способів стосунків у дорослого з матері на кохану людину є цілком реальним. Але до цього сновидіння я лише приблизно відчував, що новий матеріал спеціально прораховувався, щоби збуджувати мене, цілком навмисно, щоби вести до інших, більш збуджуючих та буйно еротичних стосунків між нами. Попередня робота м'якшої якості очевидно переживалася як провокація і тепер зазнавала нападу.

Тема близькості між матір'ю та немовлям, що провокує заздрість та ревності в третій стороні, не нова. Але я сподіваюся дослідити, як ця первинна послідовність діє на суб-вербальному та до-вербальному рівні, коли пацієнт та аналітик постачають вербальний «текст» лише затинаючись та часто після події, тоді як музичний рівень, наявний музичний рівень голосів аналітичної пари, нерідко значно випереджає текст, оскільки ці базові відчуття та несвідомі фантазії виражають себе в музиці та через музику поперед саморефлексивної діяльності вербальної артикуляції. Як я вже з'ясовував (Grier, 2019), аналітики часто використовують музичну термінологію метафорично, при цьому, – така іронія, – часто ігноруючи реальну музику бесіди. Сюзен Айзекс дала класичний кляйніанський опис несвідомої фантазії (Isaacs, 1948) та архаїчних образів як першого вираження потягів. Однак звук і слух передують зору в розвитку плода. Підозрюю, музика звуків несвідомої фантазії може складати найперший вияв потягів несвідомої фантазії, і навіть, може бути, саме вони породжують образи. Фактично, не притримуючись суворо думки Айзекс, що архаїчні образи спродуковані потягами, я би сказав, що самі образи, можливо, виникають як розвиток зі ще більш архаїчного елемента звуку/музики. Хочу підкреслити: використовуючи

термін «музика» в цьому контексті, я не маю на увазі жодного зв'язку з вишуканою музикою як мистецтвом. Але свідомо використовую саме термін «музика», а не лише «звук», оскільки хочу вказати, що вона має емоційний зміст, що вона реляційна, що вона експресивна, що вона має висоту, тривалість та музично динамічну інтенсивність (тобто вона звучить гучніше та тихіше) і її виконання має форму (як у музичній фразі). Коротко кажучи, це музика, нехай навіть ембріональна музика, на цієї стадії прото-емоційна, прото-реляційна та прото-експресивна.

На мій погляд, саме цей звук/музика є першим супутником потягу, походячи цілком від тіла та тілесного досвіду музики та звучання в утробі матері. Таким чином, це попередник чогось більш сформованого, більш психологічно розвинутого, наприклад, образа. Я дуже сумніваюся, що дитина у дводенному віці має здатність до образу (в якості представника потягів), але легко вірю, що потяги у дитини виражають себе як музика. Звук плачу немовляти безперечно експресивний, реляційний та емоційний, фактично це музика несвідомої фантазії, навіть в певні моменти (коли дитина плаче) не несвідома. В належний час зір дитини стане значно сильнішим, і тоді, як у звичайному мовленні, сенс несвідомої фантазії стає пов'язаним в першу чергу з візуальними образами. Але на глибшому рівні таким візуальним образами, – на мій погляд, – підтримкою та опорою слугує несвідома фантазія, виражена в звуці, первинному виразі потягів. Коли усталюються візуальні образи, а потім вербальна артикуляція, музика зазвичай виштовхується на нібито допоміжну, супровідну роль. Але в несвідомому, можливо, все рівно навпаки.

Цікаво, що у світі кіно, де музика нібито грає лише допоміжну роль, «лише» акомпануючи словесному тексту та образам, можна стикнутися з несподіваним – та, як на мене, ґрунтовним, – твердженням про зворотне. В журналі «The Week» від 17 липня 2020 р. в некролозі Енньо Морріконе, відомого композитора музики для фільмів, цитуються слова режисера Серджо Леоне про те, що він «знямав сцени на основі музики, вже написаної Морріконе, і робив їх настільки довгими,

наскільки це диктували ноти. Для Леоне принциповою була музика. Діалог не мав великого значення, казав він, основу настрою, почуття складала музика. Бернардо Бертолуччі казав, що вона «є майже зримою»».

А в світі опери музика очевидно є головним рушієм. Але в певному сенсі кожен аналітичний сеанс є, як на мене, своєрідною оперою, навіть оперою на іноземній мові, в якій найважливіша музика взаємодій, слова лише підлаштовуються до них пізніше, часто з труднощами. В опері сюжет, драматична дія та слова очевидно представлені як такі, що розвиваються з музики, яка зберігає свою головуючу позицію. Ви можете слухати оперу (наприклад, по радіо чи на CD), коли дії не видно, та мова лібрето може бути іноземною для вас, але ви все ще здатні сприймати суть цього твору. «Міжнародний журнал психоаналізу» за останні приблизно п'ятнадцять років опублікував праці про оперу, які якраз досліджують взаємні зв'язки текстуальної драми з музикою. Расбріджер, наприклад, дослідив проєктивну ідентифікацію в «Отелло» Верді (Rusbridger, 2013), а також деструктивний та порожній нарцисизм в «Доні Жуані» Моцарта (Rusbridger, 2008). Бергстайн дослідив тягу до анігіляції в «Тристані та Ізольді» Вагнера (Bergstein, 2013), а також співчуття в його ж «Парсіфалі» (Bergstein, 2020). Гіндл та Годсіл розмірковували про творчий процес в «Джюльетті» Мартину (Hindle and Godsil, 2006), а я вивчав вуаеризм в «Ріголетто» Верді (Grier, 2011), а також Едипову ситуацію в його ж «Травіаті» (Grier, 2015). Всі ці автори намагаються вербально артикулювати первинний, не-вербальний, музичний процес, – в душі одного персонажа, між двома персонажами чи в музиці групи, – звідки виникають думки, слова та дії і навіть почуття. Моє занурення в ці (та інші) праці про оперу та психоаналіз, в яких автори борються зі складною задачею використання слів для дослідження надзвичайно драматичних психологічних ситуацій, в яких при тому самі слова зазвичай грають другорядну роль по відношенню до музики, викликало роздуми, викладені в цій статті.

Я також хочу згадати надзвичайно цікаву та інноваційну роботу Стівена Кноблауха. Кноблаух прийшов у психоаналіз із джазу

та працює в рамках інтерсуб'єктивного психоаналізу. Між його працею та моєю є багато спільного, хоча Knoblauch пише, застосовуючи музикальну мову головним чином метафорично, і теорія в основі його психоаналітичної роботи – інтерсуб'єктивна, натомість я, не уникаючи метафоричного, більше зосереджений на не-метафоричній абсолютності аналітичного спілкування, в рамках власної кляйніанської практики. Ми обидва підкреслюємо, як, за його словами, «терапевт та пацієнт, часто несвідомо, але іноді свідомо, впливають на суб'єктивне сприйняття одне одного та зв'язують (intersecting) його музикою своїх» (Knoblauch, 2000: 160).

Цікаво, що можна спостерігати такого ж типу процеси, як в операх (або піснях, ораторіях або богослужіннях з музикою), що відбуваються в чисто інструментальній музиці. Тому можна ризикнути та припустити, що суто інструментальна музика, можливо, часто несвідомо намагається зображати психологічні процеси, які відбуваються під вербальним рівнем слів, – співаємо ми чи промовляємо. Як казав Мендельсон,

«Люди часто скаржаться, що музика надто неоднозначна, і що ж вони мають думати, коли її чують, настільки неясно, тоді як слова розуміє кожен. Натомість для мене все рівно навпаки, і стосовно не тільки цілої промови, але й окремих слів. Вони теж здаються мені настільки неоднозначними, настільки туманними, їх настільки легко зрозуміти неправильно порівняно зі справжньою музикою, що наповнює душу тисячами речей краще, ніж слова. Думки, які виражає для мене музика, яку я люблю, не є надто невизначеними, щоби їх не можна було передати словами, – навпаки, вони надто визначені» (Mendelssohn, 1842: 221).

Можливо, Мендельсон казав про цей базовий, первинний рівень експресії та взаємин, навіть якщо, як і я в цій статті, мусив використовувати слова, щоби формулювати свої думки про обмеженість слів.

Цитата з Мендельсона вказує на те, що він, можливо, мав на увазі приємну музику, тоді як наратив сновидіння мого пацієнта впевнено вказує на неприємну дію ревнощів та заздрості. Кляйн в своїй класичній книзі «Заздрість та вдячність» (Klein, 1957) під-

креслює ядерний чинник заздрості до груді. В сновидінні мого пацієнта його почуття любові до груді та цілковита зачарованість стосунками годування між матір'ю та дитиною займають центральне місце і очевидно запускають його подальший рух до підриву годування, сексуального збудження матері та притягання її уваги від дитини до себе. Кляйн підкреслює тісний взаємозв'язок між ревнощами та заздрістю. Вона протиставляє коріння заздрості у стосунках двох людей (Klein, 1957: 181) – ревнощам, що виникають в ситуації трьох людей (*там само*), хоча визнає, що деякі відомі автори, Шекспір зокрема, їх не розрізняли (*там само*: 182). Гадаю, цей сон показує поступову трансформацію в душі мого пацієнта в ситуації трьох людей від спочатку більш невинної якості цікавості та інтересу – до захоплення та зачарованості, до завороженості, а далі до ревнивого відчуття вилученості, і потім до активної – заздрісної – потреби заважати діям пари, що вилучає, та псувати їх, і нарешті – насильницькі відібрати якості збудження та зачарування в дитини собі, також приковує увагу жінки до себе, сексуалізуючи та збуджуючи її. Вся ця послідовність демонструє смертельну сполуку ревнощів та заздрості, що діють разом. Цей опис – спроба передати словами первинний процес, в якому ключовим рушієм є музичне вираження, а слова з'являються у психологічному процесі пізніше, майже як раціоналізація більш нагального, елементарного, музичного почуття.

Добре відомі, але часто зігноровані приклади з повсякденного життя, в яких музика є основним виразником подібної динаміки, нам дає життя родин та дітей. Якщо, як у сновидінні, старша дитина спостерігає, як мати годує її брата чи сестру, часто ніхто з них нічого не каже, але музики може бути багато. Мати може власне співати дитині. Дитина, живлячись, буде видавати шуми різних типів, зокрема очевидно музичні. Старша дитина, що спостерігає, може мовчати (це теж своєрідна наявна музика) або іноді може долучатися, навіть не-вербально, музичними звуками. Ця сцена має власні музичні параметри: три голоси, динаміка, імовірно, досить спокійна, експресія буде досить м'якою. В цій

загальній музичній картині може бути безліч тонких модуляцій, коли мати та немовля музично грають так, як це обговорював Стерн (Stern, 1985). Немовля може мати власну невеличку оперу, спілкуючись з матір'ю та її груддю, можливо, коливаючись між спокоєм та збудженістю, навіть інфантильною пристрастю, а також музику еротичних ігор із соском. Щодо перверсії: старша дитина переживає певну версію динаміки ревнощів і все більше – заздрості, і її музика починає втручатися в дует пари мати/немовля, стаючи гучнішою, звабливішою, потужнішою, поки мати зрештою не утворює музичну пару з нею, відсилаючи немовля на третю позицію або навіть дозволяючи йому фактично випасти з її душі, коли вона зосереджується на старшій дитині. Повторю, вся ця послідовність може розгортатися без слів.

Те саме може відбуватися, якщо поміняти дітей місцями, і спочатку це немовля знаходилося на третій позиції, мати та старша дитина утворювали тісну пару, немовля музично до них вповзає, поки мати не переключає увагу цілком на нього, музично складаючи пару з ним, – зваблення успішно завершено, старша дитина переможена та забута. Зазвичай ми не назвали б це перверсією, але...? Може бути, старшій дитині використання цієї термінології не здалося б надто спірним: можливо, її емоційна реакція (контрперенесення?) цілком чітко вказує їй, що немовля злісно вкрало у неї мати. Психоаналітично музична муха на стіні помітила б також із зацікавленням, наскільки схожою є музична динаміка, коли долучається батько, спочатку з власною гарною піснею, що акомпанує головному дуєтові годування між матір'ю та немовлям, лише для того, щоби його музика поступово перетворилася – перверсія – на нетерпіння, фрустрацію, зваблення та глибоко несвідому ненависть, завершуючись реальною музикою сексу між матір'ю та батьком, а немовля практично – і навмисно – забуто.

Ці теми архетипово складають матеріал багатьох опер. Головну роль «Дона Жуана» Моцарта (1787) можна вважати оперним типом мого пацієнта в його сновидінні. Заздрісне зваблення це основне заняття Дона Жуана, і я нещодавно обговорював агресію,

ненависть, ревнощі та перверсивність в основі його на перший погляд ніжного зваблення юної селянки Церліни напередодні її весілля (Grier, 2020b). Подібна, але більш виразна динаміка показана в її психотичному відчаї та смертельності (deadliness) в опері Берга 1923 року «Воцтек», коли Марі, подругу бідного рядового солдата, зваблює тамбурмажор. Якщо взяти сновидіння мого пацієнта, Воцтек грає роль дитини, що складає з Марі щасливу пару, поки, з його точки зору, його незбагнено не кидають, нездатного відповідати жадібному, маніакальному сексуальному збудженню, яке генерують Марі та тамбурмажор. Невблаганним наслідком стає вбивство ним Марі та самогубство. Жодна інша музика, на мій погляд, ніколи не досягала подібного вираження дедалі більших відчаю, ненависті, ревнощів та заздрості, коли ці токсичні якості об'єднуються та подвоюють свою силу, поки Воцтека не затоплює психотична смертоносність (murderousness). В обох цих оперних шедеврах звабників – так само, як і в сновидінні – очевидно спонукає посилювати їхні смертельні, перверсивні атаки зіткнення з нестерпним сприйняттям любовної пари, з якої вони вилучені.

Доля дітей, кинутих батьками, які утворюють пару з більш збуджуючими партнерами того чи іншого типу, – рушійна драматична сила в опері Бріттена «Поворот гвинта» (1954). Двоє покинутих дітей натомість складають пари зі слугами, під доглядом яких – можливо, дурним доглядом – вони були раніше залишені, нехай навіть ці слуги померли і тепер є привидами, пари настільки замкнені, що нова гувернантка, повна добрих намірів, не може встановити справжній та тривалий контакт із ними. Діти віддають перевагу міцному, перверсивному контакту з привидами, і оповідь закінчується смертю однієї дитини та поразкою гувернантки. Це історія тріумфу інстинкту смерті над потягом до життя. Геній Бріттена переконує нас, що це цілком можливо, шляхом музики полишення та через напруження музики, що пов'язує дітей з перверсивними слугами-примарами, слугами, які не полишать їх, як то зробили їхні реальні батьки. Це музика дитини уві сні мого пацієнта.

Всі три ці опери можна слухати, не знаючи сюжету чи зовсім не розуміючи слів. Всі вони діють як «чиста музика», розповідаючи суто емоційну історію. В цьому сенсі можна вважати, що вони виражають музику, яка лежить в основі тексту всіх цих трансформацій любові в ненависть шляхом перверсивно трансформаційної енергії ревності та заздрості. Гадаю, у всіх випадках провокує ненависть та напад голос матері, оскільки в той момент, коли вона любить один об'єкт, вона нехтує іншим. Це показує музика, музика її голосу, музика об'єкту, який вона зараз любить, і музика об'єкту, котрий вона ігнорує. Музика любові Марі до Воццека змінюється, коли вона, зваблена, еротично співає до тамбурмажора. У відповідь музика Воццека змінюється з любові на ненависть. Музика Гувернантки (в «Повороті гвинта») завжди звертається до дітей з любов'ю, але вони, кинуті своєю реальною матір'ю, не можуть втриматися та карають її замісницю, Гувернантку, вчиняючи з нею так, як мати вчинила з ними, створюючи пари зі своїми звабниками та кидаючи її. Зовнішня любов до жінок Дона Жуана маскує ненависть, бо він зваблює і потім кидає стільки жінок, скільки може, виражаючи ненависть дитини, що відчуває себе кинutoю звабленою та звабливою матір'ю. І знову я підкреслюю те, як все це музично виражено в операх: добре відомо, що всі три вони мають нищівний емоційний вплив на аудиторію. Підозрюю, що текст лібрето кожної з них грає вторинну роль в цій дії. Аналітик часто займає несвідоме місце матері, і гадаю, ці музичні приклади можуть допомогти прояснити особливу емоційну позицію аналітика-матері, що коливається між потоками любові та ненависті від пацієнта.

За аналогією до «Воццека» ви можете сказати, що я був Марі, яка музично створює пару зі своїм немовлям Воццеком (психічно здоровою, залежною самістю мого пацієнта), поки його внутрішній тамбурмажор не прийшов звабити мене і увести від його інфантильної самості, і в цей момент, коли мене як матір приєднували до тамбурмажора в еротичному збудженні, немовля в пацієнті почало мене ненавидіти, – знехтуване та забуте тепер немовля. Можливо, історія та музика смерто-

носних, відтинаючих голови повітряних зміїв дають певний експресивний вихід несвідомої фантазії ненависті інфантильної самості.

За аналогією до «Повороту гвинта» ви можете сказати, що я був Гувернанткою, яка заміщує для мого пацієнта недбайливу матір і намагається дати йому альтернативне переживання любовної уваги. Можливо, він частково віддав належне моїм зусиллям, але не зміг утриматися та утворював пари зі своїми примарними слугами, – своїми звабливими внутрішніми поганими об'єктами, – і примушував мене їм служити, в смертельних, збуджуючих та перверсивних зносинах, забувши та перемігши і нужденну дитину залежної самості, і ідеалістичну гувернантку.

За аналогією до «Дона Жуана» ви можете сказати, що в аналізі пацієнт знову і знову зваблював мати в мені, коли я проявляв себе хорошою матір'ю для його самості нужденного внутрішнього немовляти, зваблював багатьма різними способами, щоби я нібито утворив пару з чимось кращим, цікавішим, більш збудливим, лише для того, щоби пара мати-немовля була кинута, що викривало зваблення матері як замаскований акт тріумфу та ненависті.

Та сама тема також виникає в центрі нашого психоаналітичного установчого міфу. Гадаю, сон мого пацієнта міг бути сновидінням про Лая та Іокасту: можемо ми уявити, що Лай спочатку спостерігав – і слухав – музику пари годування з любов'ю та замороженою цікавістю, лише для того, щоби вся ця ситуація в його душі стала токсичною? Взаємна музична поглинутість та любов пари годування Іокаста/Едіп, можливо, виявилися надмірними для Лая, якому потім знадобилося не тільки вбити Едіпа, але також і звабити Іокасту повернутися до нього в якості його сексуальної жінки та приєднатися до нього у вбивстві їхньої дитини: імовірно, він робив це все музично, музика Іокасти, реагуючи, стала з материнської – сексуальною, і пара зрештою заспівала смертоносний дует, замишляючи, а потім здійснюючи смерть свого немовляти.

Але ми, аналітики, не тільки подібні Іокасті, ми маємо також знайти Лая в своїх аналітичних самостях (відповідно ролі мого пацієнта в його сновидінні), який, можливо, не стільки

йде слідом за пацієнтом, скільки сам влаштує так, щоби пацієнт відвернувся від певної базової та принципової аналітичної взаємодії, – перверсія, – тонко втручаючись в цей процес та підриваючи його, щоби привести пацієнта, – власне, зваблюючи, – на якусь нібито значно більш цікаву та стимулюючу територію. Пацієнт в такому випадку може змовлятися з аналітиком, вони обидва схоплені розігруванням, якого можуть зовсім не усвідомлювати, цілком можливо, вітаючи себе з особливо заманливою аналітичною роботою, – і потім аналітик не зовсім здатен пояснити важке відчуття, що заподіяно вбивство. Ви можете сказати, що в музичному сенсі в таких випадках аналітика на самому сеансі захопила музика зваблення та збудження, – музична перверсія, – і лише потім він усвідомлює, що закрити вухо, ігноруючи іншу, небажану якість музики, яку чує лише ретроспективно, музику страждання і навіть вбивства, музику дитини, яку кидають, якою нехтують, вона скаржиться, а їй погрожують смертю.

Така сама послідовність також часто виникає внутрішньопсихічно. Винахідливе (imaginative) мислення, на мій погляд, завжди містить в собі динамічні об'єктні стосунки, в які самість творчо поглинута об'єктом (the self is absorbed creatively with its object). Один мій пацієнт був вченим, часто зануреним у свою роботу. Як у стосунках у сновидінні між матір'ю та дитиною, я спостерігав циклічний динамічний рух між пацієнтом і його нинішнім науковим проектом. Проект немовби потребував годування. Це активувало інноваційне мислення у вченого, який потім відчував полегшення, почавши застосовувати свої мислення в проекті: і таким чином творчий цикл тривав. Однак потім, досягнувши вершини в своїй новаторській праці, він незбагнено відчував депресію. Життя виходило з нього, а життєва сила – з його роботи. Далі він переходив до алкоголю, наркотиків та мастурбації.

Ситуація почала змінюватися після сеансу, коли все у нього було добре з наукою і він описував мені радість своєї роботи. Однак моя звичайна цікавість до його праці, моє спостереження за музичною якістю його емоційної поглинутості і насолода цією якістю

в даному випадку не матеріалізувалися. Замість цього я відчував нудьгу й образ. Потай я почав заглиблюватися у внутрішню музичну імпровізацію, де відчував, що цілком навмисно потураю собі, віддаючись якось безглуздому дисонансу, якійсь музичній токсичній мастурбації. В такому творенні музики не було нічого творчого, я відчував, що моя мета полягає в тому, щоби встановити бар'єр між собою та пацієнтом. Я все менше приділяв уваги сенсу його слів та все більше – поблажливій фантазії, в якій скаржився йому, що його аналіз у мене (який, він знав, був критично важливим) ніколи не породжував подібних ентузіазму, теплоти та поглинутості, як його наукова праця. Мої ревності все більше інфікувала заздрість: я уявляв, як отримав би задоволення, якби щось в його роботі серйозно б не вдавалося. Це була б гарна та заслужена кара у відповідь за його нехтування мною та нами! Я би волів, щоби він, так би мовити, створив зі мною пару в музиці алкоголю, наркотиків та сексу, від якої затерпала душа, – а не тихо страждати на узбіччі, поки він продуктивно працює, блискуче утворюючи пару зі своїм ненависним проектом. Його прекрасний дует був, так би мовити, безумовно з його проектом, а не зі мною, і тому мені було ненависно, що я змушений займати позицію другої скрипки, високо цінуючи музику, яку він співає про свій проект. Я потребував, щоби цю музику співали в моєму напрямку: проект можна – треба – відштовхнути вбік, а в центрі маю бути я. Коли я, так би мовити, відступив убік, то зрозумів, що моя маячня, певно, відображала відгук в його душі, – відгук нужденного, нарцисичного та тиранічного внутрішнього об'єкта, що вимагав постійної уваги, загрожуючи негайною карою, якщо пацієнт наважиться емоційно та інтелектуально зосередитися на чомусь іншому. Коли я зміг почати інтерпретувати, що, на мою думку, відбувалося в його душі, не по книжному, але виходячи з власного суб'єктивного досвіду «буття» таким об'єктом, він вперше відчув, що цей його досвід, щоразу безумний і штовхаючий в безумство, – розуміють, і ситуація може почати змінюватися. Я мушу додати, що цей процес виглядав доволі без-

умним з раціональної точки зору, яким він і був насправді. Щоби збагнути його сенс, я мусив ризикнути, відкинути на певний час свою розсудливість та зосередитися майже винятково на плинній музиці ситуації, яка змінювалася щохвилини.

Весь цей процес, поки я не почав розмірковувати над ним та його інтерпретувати, був майже виключно невербальним та музичним. Образився я, раптово і настільки відійшовши від норми, на голос мого пацієнта. Музикальна якість його любові до свого предмета, ось що спровокувало мої похмурі ревності, ось що завело мене в певне анти-мріяння (*anti-reverie*), протилежність альфа-функції. Я хотів лише того, щоби мене поглинула моя внутрішня, утішно токсична музика, а він щоби зупинився. Гадаю, коли я висловив це емоційне переживання, допоміг моєму пацієнту той факт, що воно було настільки «внутрішнім». Це також класичний приклад прийняття справді несвідомої проєктивної ідентифікації від пацієнта, що резонувала з моїми власними внутрішніми, ревливими та заздрісними об'єктами, моїм власним перверсивним нарцисизмом, який я мав визнати та пропрацювати, перш ніж зумів обережно проінтерпретувати, що подібний процес, можливо, відбувається в душі мого пацієнта.

Це був ключовий момент в цьому аналізі, оскільки він попередив звичну послідовність внутрішнього само-саботажа (*self-sabotage*) мого пацієнта, з притаманними йому лютими, спопеляючими судженнями особливо суворого Супер-Его, що ганьбило пацієнта, бо він потурає собі творчою діяльністю ціною нехтування іншими частинами самості; бо він припиняє творчу діяльність на вимогу ще інших частин самості; ганьбило за яловість; за почуття власної нікчемності; за злочин ненависті до себе. Результатом ставали справді найжахливіші ненависть до себе та відчай. Таке Его-деструктивне Супер-Его матиме свою власну музику: у випадку мого пацієнта вона була гвалтовна, поверхова та злісна. Результатом був стан тяжкої депресії та серйозного порушення функціонування всієї його особистості. Гадаю, Супер-Его залякувало свій об'єкт, Его, завдяки морозним, диктаторським музичним тонам за його голосом. Аналітик

щось дізнається про цей жах, коли пацієнт іноді щось йому каже, чи радше співає в цих тонах. Іноді ж аналітика – на його пізніший жах та сором – хитрістю змушують «співати» таким чином до пацієнта. Моя власна музична асоціація тут – з «Борисом Годуновим» Мусоргського (1873), де царя Бориса невблаганно переслідує страх, а він сам невблаганно переслідує інших внаслідок того, що захопив трон, вбивши невинну дитину. В цій музиці ми чуємо, що він ідентифікований зі своїм Его-деструктивним Супер-Его, коли проголошує жорстоко спустошливі укази, а також чуємо (і бачимо), що він спустошений до зомління, перетворений майже в плазуючого, заляканого ідіота злобною силою свого внутрішнього осуду. Мій пацієнт розігрував це, і надто часто я був редукованим до безсилового свідка, кастрацією позбавленого будь-якої аналітичної потенції. Описаний мною момент був поворотним пунктом в цьому злобному процесі. Він вже ніколи не ставав настільки поганим: мій пацієнт почав уміти передбачувати свій колапс і почав скоріше приходити до тями після таких внутрішніх атак.

Ці клінічні ситуації в своїх як міжособистісних, так і внутрішньопсихічних аспектах демонструють, як психіка розщеплюється на високодинамічні про-життєві та анти-життєві аспекти, в яких зовнішні об'єкти (наприклад, аналітик) змушені грати свої ролі в безперервній драмі нарцисичних та не-нарцисичних об'єктних стосунків, як роз'яснювали багато авторів (напр. Rosenfeld, 1964, 1971, 1987; Steiner, 1982). Я би хотів підкреслити, що ці нарцисичні процеси скривдження, нападу, зваблення, підкорення або бунту (проти нарцисизму) зазвичай відбуваються в першу чергу не-вербально. Гадаю, першою мовою, якою виражають себе підстильні несвідомі фантазії, є мова музична, як я намагався показати в двох наведених епізодах. Можливо, мої музичні контртрансферні асоціації пояснюються не лише інтересом до музики протягом всього життя. Мені все ж таки здається, ці асоціації є безпосереднім відгуком на реальне музичне вираження пацієнта. Підозрюю, це широко розповсюджено, хоча й не усвідомлюється, серед моїх колег-аналітиків, багато з яких, можливо, взагалі не претенду-

ють на власну музикальність. Було б важко бути аналітиком взагалі, якщо б ти був глухим до музикальної інтонації пацієнта та музичної зустрічі.

Тут є аналогія з музикою до фільмів: часто аудиторія знає, що скоро емоційна оповідь зміниться, бо змінюється музичне супроводження. Щось подібне трапляється в аналітичних бесідах та оповідях, от тільки те, що ми звикли вважати просто «тлом», могло б – і, певно, має, – після підготовки аналітика вийти на передній план і стати предметом зосередженої уваги. Це стосується також внутрішньої музики аналітика, як я намагався показати в епізоді зі вченим. Слова з'являються пізніше, після великої роботи на музичному рівні.

На завершення я хотів би висловити наступну думку: якщо аналітик дозволяє собі ментально рухатися на невербальному, музичному рівні, це дозволяє йому вивчати взаємини з пацієнтом, а також взаємини в психіці пацієнта з більшою гнучкістю, ніж тоді, коли він надто ревно намагається обмежити своє мислення постійно вербальним рівнем. Частково це відбувається внаслідок морального гальмування, ось чому я відібрав приклади, котрі показують аналітика, спокушеного на шлях перверсії. У випадку мого першого пацієнта, сумніваюся, що зміг би зрозуміти його настільки добре, як почав розуміти, якби не приєднався до нього, коли він почав зваблювати мене: і це перверсивне приєднання, гадаю, було музичним. Мені треба було почати йти цим шляхом, і потім, звісно, щоби увімкнулось моє судження, – в тому числі совість, попереджаючи, що я кидаю самість пацієнта, яка залежна і психічно здорова. Аналогічно у другому випадку мені треба було тимчасово відволіктися від моральної чутливості, виділяючи в уяві простір, де музично виникли мої несвідомі фантазії – фантазії поганого поводження з моїм пацієнтом. В обох випадках принципово важливо було в цей момент вербально мислити про ці події, щоби зуміти сформулювати інтерпретації та розібратися, що відбувається в аналітичних стосунках.

Я розумію, що припускаю, що музика аморальна. Може бути певний сенс в тому, щоби, – навіть в рамках музичної теорії, – говорити про музичну перверсію. Ми можемо іноді

дозволити собі терзати і тріпати, навіть іноді нівечити музичні теми, але в цій суто музичній сфері єдиними жертвами є жертви музичні. Щоби людина розуміла, що завдає шкоди улюбленому об'єкту, тобто переживала депресивну тривогу, вона має пробудити свої вербальне, любовне і моральне відчуття, – щоби зрозуміти, що робить щось не просто аморальне, але шкідливе, насправді імморальне, нехай навіть у несвідомій фантазії. Але шлях до розуміння та переживання бажання завдати шкоди або, змовившись, брати в цьому участь, що здається цілком природним для нарцисичної сторони нашої людської природи, можливо, має слатися через аморальний світ музики. Інакше цензор-Супер-Его може виносити рішення надто суворо і надто швидко, і аналітик не зможе справді зрозуміти напрям своєї несвідомої фантазії через моральне гальмування та турботу про свій улюблений об'єкт, пацієнта. Це парадоксально, але пацієнт дійсно може одержати значно більшу користь, якщо аналітик здатен пройти певну відстань шляхом нарцисизму, перверсії, антилюбви перш ніж зупинить себе, оскільки тоді може почати сприймати цей процес и взятися за ключову задачу: спробувати розібратися, що відбувається і чому.

З цієї причини аналітик має бути добре проаналізованим, як добре відомо. Але так само, як ми ображаємо пацієнта і, можливо, шкодимо йому, якщо приписуємо йому нашу власну психопатологію, – ми також підводимо його, коли не виявляємо і не аналізуємо перверсивний та самошкідницький аспекти ненависті пацієнта до себе самого і до своїх об'єктів. Я би стверджував, що це можна зробити переконливо тільки тоді, коли власні перверсивні, шкідницькі та неависницькі аспекти актуалізовані та пережиті аналітиком у взаєминах перенесення-контрперенесення з пацієнтом. Гарольд Сірлз мав справді видатну здатність знати, коли внаслідок глибокої роботи з міжовими та психотичними пацієнтами вмикалися його власні еротичні та садомазохістичні несвідомі фантазії. Багато його статей показують, як він рішуче використовував це знання про себе на користь пацієнтам (напр. Searles, 1959). Я намагаюся досліджувати подібну територію, використовуючи музику як шлях,

що веде в цю надзвичайно проблематичну та турботну місцевість. Я також намагаюся показати, як увага до музики несвідомого може відкрити вхід до порушених ділянок пацієнтів, яких може бути дуже важко досягти на суто вербальному рівні.

Інші аналітики, звісно, пропрацюватимуть подібні процеси зовсім не так, як я. Втім, я би припустив, що, певно, дуже багато

аналітиків значно частіше, ніж вони це усвідомлюють, діють на первинному музичному рівні.

Я висловлюю вдячність Марго Ведделл, Річарду Расбріджеру, Леслі Стейн, Анджалі Гріер, Дані Біркстед-Брін, Брюсу Рейсу і анонімним рецензентам «Міжнародного журналу психоаналізу», які допомогли мені своєю критикою та порадами.

Список літератури:

- Anzieu, D. (1979). The Sound Image of the Self. *Int. R. Psycho-Anal.*, 6: 23-36.
- Anzieu, D. (1974). Le moi-peau. *Nouvelle Rev. Psychan.*, 9: 195-208.
- Bergstein, M. (2013). The Wish for Annihilation in 'Love-Death' as Collapse of the Need for Recognition, in Wagner's Tristan und Isolde. *Int. J. Psycho-Anal.*, 94(4): 747-766.
- Bergstein, M. (2020). Wagner's Parsifal and Bion's theory of thinking: Compassion as an "element of psychoanalysis". *Int. J. Psycho-Anal.*, 101(2): 273-287.
- Fisher, J. V. (2006). The Emotional Experience of K. *Int. J. Psycho-Anal.*, 87(5): 1221-1237.
- Grier, F. (2011). Thoughts on Rigoletto. *Int. J. Psycho-Anal.*, 92(6): 1541-1559.
- Grier, F. (2019). Musicality in the consulting room. *Int. J. Psycho-Anal.*, 100(5): 827-851.
- Grier, F. (2015). La traviata and Oedipus. *Int. J. Psycho-Anal.*, 96(2): 389-410.
- Grier, F. (2020a). The inner world of Beethoven's ninth symphony: Masculine and feminine? *Int. J. Psycho-Anal.*, 101(1): 84-109.
- Grier, F. (2020b). Contessa Perdono! Mozartian Sexual Betrayal and Forgiveness. *Cpl. Fam. Psychoanal.*, 10(1): 28-41.
- Hindle, D. Godsfil, S. (2006). The Song of the Siren: Some Thoughts on Idealization and Creativity in Martin's Julietta. *Int. J. Psycho-Anal.*, 87(4): 1087-1102.
- Isaacs, S. (1948). The Nature and Function of Phantasy. *Int. J. Psycho-Anal.*, 29: 73-97.
- Joseph, B. (1971). A Clinical Contribution to the Analysis of a Perversion. *Int. J. Psycho-Anal.*, 52: 441-449.
- Joseph, B. (1971). The patient who is difficult to reach. In: M. Feldman and E. Bott Spillius (eds) *Psychic Equilibrium and Psychic Change*. London: Routledge, pp. 75 – 87.
- Klein, M. (1940). Mourning and its relation to manic-depressive states. In *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921 – 1945* (pp. 344 – 369). London: Hogarth Press.
- Klein, M. (1946). Notes on some schizoid mechanisms. In *Envy and Gratitude and other works 1946 – 1963* (pp. 1 – 24). London: Hogarth Press.
- Klein, M. (1957). Envy and gratitude. In *Envy and Gratitude and other works 1946 – 1963* (pp. 176 – 235). London: Hogarth Press.
- Knoblauch, S. (2000). *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue*. Hillsdale, NJ: Analytic Press.
- Maiello, S. (1995). The Sound-Object: A Hypothesis about Prenatal Auditory Experience and Memory. *J. Child Psychother.*, 21(1): 23-41.
- Mancia, M. (2006). Implicit Memory and Early Unrepressed Unconscious: Their Role in the Therapeutic Process (How the Neurosciences Can Contribute to Psychoanalysis). *Int. J. Psycho-Anal.*, 87(1): 83-103.
- Mendelssohn, F. (1842). Letter to Marc-André Souchay, October 15, 1842, cited from *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847* (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1878) p. 221; translation from Felix Mendelssohn (ed. Gisella Selden-Goth) *Letters* (New York: Pantheon, 1945), pp. 313-14.
- Rosenfeld, H. (1964). On the Psychopathology of Narcissism a Clinical Approach. *Int. J. Psycho-Anal.*, 45: 332-337.
- Rosenfeld, H. (1971). A Clinical Approach to the Psychoanalytic Theory of the Life and Death Instincts: An Investigation Into the Aggressive Aspects of Narcissism. *Int. J. Psycho-Anal.*, 52: 169-178.
- Rosenfeld, H. (1987). Destructive narcissism and the death instinct. In *Impasse and Interpretation*. London: Routledge.
- Rusbridger, R. (2008). The Internal World of Don Giovanni. *Int. J. Psycho-Anal.*, 89(1): 181-194.
- Rusbridger, R. (2013). Projective Identification in Othello and Verdi's Otello. *Int. J. Psycho-Anal.*, 94(1): 33-47.
- Searles, H. F. (1959). Oedipal Love in the Counter Transference. *Int. J. Psycho-Anal.*, 40: 180-190.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Spillius et al. (2011). *The New Dictionary of Kleinian Thought*. London: Routledge.
- Steiner, J. (1982). Perverse Relationships Between Parts of the Self: A Clinical Illustration. *Int. J. Psycho-Anal.*, 63: 241-251.

Анотація. Я вивчаю можливість того, що для досягнення дійсно порушених частин психіки пацієнта аналітику також може знадобитися мобілізувати схожі ділянки у власній психіці. Я досліджую, що може додати музикальність до цієї добре відомої ідеї, тобто розглядаю, що саме пробуджують у психіці аналітика мінливі якості наявної музики голосів аналітичної пари, а також музичні події, що виникають як відгук у душі аналітика. Термін «перверсія» використовується зокрема для вивчення перверсійних якостей музичного контрперенесення. Я припускаю, що ці первинні музичні процеси є повсюдними і відбуваються на фундаментальному психічному рівні до того, як формуються образи чи слова. Я переглядаю теорію Айзекс (Isaacs, 1948) про те, що образи несвідомої фантазії це найархаїчніше вираження потягів, та гадаю, що музика несвідомої фантазії тут може претендувати на першість, що вміння немовляти формувати образи походить з цієї попередньої музичної здатності. Я припускаю, що слова (значно пізніше утворення), які потім вимовляє аналітична пара, можна вважати текстом, в якому психіка намагається описати те, що вже відбувається музично на рівні потягів та несвідомої фантазії. Я гадаю, що багато опер пропонують парадигму цього процесу та корисне для аналітиків розуміння вербальної комунікації, як міжособистісної, так і внутрішньопсихічної.

Ключові слова: контрперенесення, музика, несвідома фантазія, перверсії, психоаналіз, ревності.

Abstract. I investigate the possibility that in order to reach truly disturbed parts of the patient's mind, the analyst also may need to mobilise similar areas in his own psyche. I examine the part musicality might contribute to this well-known idea, that is, I consider what is set off in the analyst's mind by the changing qualities of the actual music of the analytic couple's voices, and also by the musical events that occur in response in the analyst's mind. The term perversion is particularly used to explore the perverse qualities of musical countertransference. I propose that these primal musical processes are ubiquitous, taking place at a fundamental psychic level before images or words are formed. I re-examine Isaacs' (1948) theory that the images of unconscious phantasy are the most archaic expression of the drives, and suggest that the music of unconscious phantasy may assert its prior claim in this regard, the infant's ability to form images deriving from this prior musical capacity. I propose that the words – a much later development – that are then uttered by the analytic couple can be thought of as the text in which the mind attempts to describe what is already occurring musically at the level of the drives and unconscious phantasy. I suggest that many operas offer a paradigm of this process, and offer a helpful way for analysts to think about verbal communication, both interpersonal and intrapsychic.

Key words: countertransference, jealousy, music, perversion, psychoanalysis, unconscious phantasy.