

MUZIKA I PRIMARNI PROCESI: KONDENZACIJA

Miloš Zatkalik

Abstrakt: Od svih umetnosti muzika je najbliža primarnom procesu, odnosno arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja. Posledično, kondenzacija, kao jedan od osnovnih mehanizama primarnog procesa, igra u muzici značajnu ulogu. Ona se ispoljava kao stapanje različitih muzičkih entiteta (tema, lestvica i sl.), različitih principa organizacije muzičkog toka, a takođe i kao logika koja leži u osnovi onih analitičkih strategija koje postuliraju postojanje strukturnih nivoa, pri čemu događaji dubljih nivoa predstavljaju kondenzaciju više površinskih događaja (kao u šenkerijanskoj analizi).

Ključne reči: psihoanaliza; kondenzacija; Vasilije Mokranjac; šenkerijanska analiza

Među brojnim pacijentima Sigmunda Freuda (1856–1939), mali broj ih je stekao slavu toliko kao Sergej Pankeev, poznat kao Čovek-vuk. Ovaj nadimak potiče od jednog pacijentovog sna iz detinjstva, čija se detaljna analiza javlja u Freudovoj studiji *Iz istorije jedne infantilne neuroze* (Freud, 1918). Snevač je svoj san opisao Freudu ovim rečima:

“Sanjao sam da je noć i da ležim u krevetu. (Moj krevet je stajao s nogama prema prozoru; ispred prozora bio je drvored starih oraha. Znam da je bila zima kad sam sanjao, i bila je noć). Odjednom, prozor se otvorio sam od sebe i ja sam s užasom ugledao neke bele vukove kako sede na velikom orahovom drvetu ispred prozora. Bilo ih je šest ili sedam. Vukovi su bili sasvim beli i više su izgledali kao lisice ili ovčarski psi, pošto su imali velike lisičje repove i naćulili su uši kao psi kad na nešto obraćaju pažnju. U velikom strahu, očigledno od toga da će me vukovi pojesti, vrisnuo sam i probudio se. Dadilja je dotrčala do mog kreveta da vidi šta mi se dešava. Dugo mi je bilo potrebno da se uverim kako je sve bio samo san: toliko je verno izgledala slika prozora koji se otvara i vukova koji sede na drvetu. Najzad sam se smirio i s osećanjem da sam izbegao veliku opasnost, nastavio da spavam. Jedini događaj u snu bilo je otvaranje prozora; vukovi su bili sasvim mirni i nisu činili nikakav pokret na granama drveta. Izgledalo je kao da su prikovali svu svoju pažnju na mene.” (Freud, 1918, 29)

Među psihoanalitičarima široko je rasprostranjeno shvatanje da je proučavanje snova možda najizgledniji put ka razumevanju nesvesnog uma: kraljevski put u nesvesno, po čuvenoj Freudovoj izjavi. Naime, psihoanaliza nas uči da se određena iskustva, naročito ona traumatična, potiskuju u nesvesno, a da se najrečitije otkrivaju upravo u snovima. Ona pri tome doživljavaju i određene

transformacije. Proučavanjem ovog konkretnog sna – a slične zaključke izvukli bismo i na osnovu gotovo bilo kojeg drugog sna – saznajemo da je jedno od snevačevih traumatskih iskustava iz detinjstva bilo povezano sa slikom vuka iz dečje slikovnice. U snu, vuk se *multiplicira* u “šest ili sedam njih”. *Fragmenti* različitih predstava mogu se kombinovati. U tom smislu, treba ukazati na činjenicu da je pacijentova porodica uzgajala ovce. Jedno od svojstava ovaca – njihova belina – disocirana je i *izmeštena* na vukove; vukovi su, stoga, beli. Gde ima ovaca, ima i ovčarskih pasa, te su tako vukovi “naćulili uši kao psi”, po rečima snevača. Jedna druga uspomena iz detinjstva odnosila se na priču u kojoj ulogu igraju lisice i zato su vukovi “imali velike lisičje repove”. Ispostavlja se da vukovi u snu reprezentuju *kondenzovanu* predstavu vukova, ovaca, pasa i lisica. Kondenzacija ide i neki korak dalje. Freudova analiza otkriva da je pacijent bio svedok seksualnog odnosa roditelja, doživljavajući ga – poput velikog broja dece – kao akt nasilja. To je vodilo potiskivanju tog sećanja u nesvesno, ali ono je zahvaljujući snu izronilo na površinu, pri čemu je došlo do stapanja predstave oca s vukovima. Nadalje, vukovi zure u snevača, što je zapravo pogled snevača uperen u njegove roditelje: pogled izmešten na vukove i *pretvoren u svoju suprotnost*. Dosadašnji prikaz pokazuje kako se latentne, nesvesne misli sna predstavljaju manifestnim sadržajem sna. Rad sna izobličava predstave da bi potisnuti sadržaj učinile prihvatljivim snevaču, kako bi ovaj mogao proći psihičku cenzuru, kako je to Freud nazvao.

Povezanost različitih vidova umetničkog stvaralaštva (pa i recepcije umetnosti) i nesvesnog uma dobro je dokumentovana. Među mnogim umetnicima koji su najarhaičnije slojeve psihe identifikovali kao rodno mesto svojih kreativnih impulsa, Johannes Brahms (1833–1897) je tu ideju izrazio s neobičnom jasnoćom (ne poznajući, naravno, tehnički vokabular psihoanalize): “Ja sam u stanju sličnom transu – lebdeći između sna i budnog stanja; još uvek sam svestan ali na samoj ivici gubljenja svesti i u takvim trenucima dolaze nadahnute ideje” (citirano u Abell, 1955, 25).

Još je primerenija temi ovog rada činjenica da transformacije koje smo identifikovali u gornjem opisu sna o vukovima takođe upravljaju i velikim delom muzike. Tokom prethodnih godina sarađivao sam s beogradskim psihoanalitičarem i psihoterapeutom Aleksandrom Kontićem, što je kao rezultat donelo nekoliko objavljenih radova i simpozijumskih saopštenja. U tim radovima više puta smo insistirali na tome da postoji svojevrsan izomorfizam između muzičkih struktura i procesa s jedne strane, i procesa koji se odvijaju na najranijim stupnjevima psihičkog razvoja s druge (Zatkalik i Kontić, 2013; 2015). Polazna tačka za rasvetljavanje tog izomorfizma bila je činjenica da se mi rađamo s razvijenim čulom sluha, čak i sa znatnim prenatalnim auditornim iskustvom. Bilo kakvo prenatalno iskustvo u vizuelnom domenu je očigledno nemoguće. Na osnovu modela koji nudi psihoanalitički orijentisana razvojna

psihologija, na najranijim stadijumima individualnog razvoja, svet se prvo otkriva putem zvučnih predstava. Moćni primordijalni afekti vezuju se upravo za zvučne predstave (Zatkalik i Kontić, 2015, 129, 140; Stern, 1977; 1985). Ovi rani procesi poznati su kao primarni: oni su nesvesni i preverbalni, usmereni ka subjektivnom domenu, teže neposrednom rasterećenju tenzija i ne obaziru se na zahteve spoljne stvarnosti. Takođe, najraniji doživljaj ljudske individue jeste prožimanje sa spoljnim svetom, odnosno nepostojanje jasne diferencijacije između *Ja* i *ne-Ja* ("okeansko osećanje"). Značaj zvučnih predstava očituje se i u tome što je zvuk, po svoj prilici, jedan od najranijih izvora tenzije. On takođe predstavlja način komunikacije između majke i bebe: ta komunikacija, naime, površno gledano jeste verbalna, ali u biti ona se zasniva na tembru, ritmu i intonaciji reči (dakle, na njihovim "muzičkim" aspektima), a ne na semantičkom sadržaju. Zvuk je u stanju da održava takvu komunikaciju i onda kada je došlo do prekida vizuelnog kontakta: dete može da drži majku pod "magijskom kontrolom" u svakom trenutku (zapitajmo se usput: ne leži li u toj činjenici poreklo verovanja u magijsku moć muzike, pa otuda i njene sveprisutnosti u magijskim ritualima?)

Polazeći od doživljaja stopljenosti sa svetom, psihološki razvoj se karakteriše upravo razvojem selfa iz primarnog jedinstva s majkom. Ponovo ćemo ovde istaći ulogu zvuka. Naime, kako dete postaje svesno sopstvenih granica, zvuk može funkcionisati kao – kako to naziva psihoanalitičar Donald Winnicott – prelazni objekt, kao nešto što je istovremeno *Ja* i *ne-Ja* (Winnicott, 1953).

Kako se razvijamo, tako se naše mentalne aktivnosti pomeraju od primarnih ka sekundarnim procesima, a ovi potonji su orijentisani ka spoljnom svetu, formalnoj logici, verbalnom izražavanju. Vrlo je važno imati na umu da ove nove mentalne strukture ne poništavaju one arhaične: one koegzistiraju. Um je u stanju da fluktuiira između primarnih i sekundarnih stanja, na način koji se može porediti s klatnom.

Prevashodna uloga zvuka u najranijem detinjstvu i njegova povezanost s afektivnim svetom daje snažnu osnovu tvrdnji da umetnost koja se ostvaruje u zvuku mora imati izražene analogije s arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja, što je i navelo Arnolda Schönberga (1875–1951) da izjavi kako je muzika jezik nesvesnog. Ipak, bilo bi preciznije govoriti o izomorfizmu između primarnih psihičkih procesa i procesa koji se odvijaju u muzici.

U ovom radu, u fokusu će biti mehanizam kondenzacije. Po udžbeničkoj definiciji, kondenzacija je reprezentacija lanca mentalnih asocijacija jednom jedinom idejom (slikom, uspomenom ili mišlju), koja privlači celokupni libido najmanje dve ideje. Libido se izmešta s izvornih ideja na novu, u kojoj se ove prvobitne ideje kondenzuju. Jedna veza zauzima mesto nekoliko lanaca i time se otežava uočavanje želje koja korespondira s ovim lancima, pošto ta želja može biti neprihvatljiva snevačevom superegu. Na taj način, kondenzacija služi i interesima psihičke cenzure.

Upravo je zadivljujuće u kojoj meri je muzika predodređena za kondenzaciju, u svim svojim parametrima, svim aspektima. Raznorodni tematski materijali mogu se stopiti, kao u trećem stavu *Devete simfonije* Ludwiga van Beethovena (1770–1827).



Primer 1a. L. v. Beethoven: *Simfonija* No. 9, III stav, I tema



Primer 1b. L. v. Beethoven: *Simfonija* No. 9, III stav, II tema



Primer 1c. L. v. Beethoven: *Simfonija* No. 9, III stav, Varijacija na temu I (i II?)

Forma ovog stava može se definisati kao varijacije na dve teme, a gornji primeri 1a i 1b reprodukuju respektivne početke tema. Kada se prva tema pojavi u variranom vidu (Primer 1c), mi prepoznavamo ne samo njen melodijski kostur, već uočavamo i neka svojstva druge teme, “nakalemljena”, ako tako možemo reći, na prvu. Rezultirajući entitet stapa neke karakteristike obeju tema, na način blizak onome na koji se belina ovaca premešta na vukove u snu navedenom na početku ovog članka.

Stapati se mogu i različiti lestvični tipovi ili modusi, stvarajući polimodalnost kakva se, recimo, često sreće kod Béle Bartóka (1881–1945). Ne govorim, pritom, samo o sklonosti ovog kompozitora da upotrebljava raznorodne lestvice (kao što su durska, molska, umanjena, lidijska, frigijska, “akustička”...): ono što je zanimljivo jeste način na koji ih on kombinuje. Kako kaže proučavalac Bartókove muzike János Kárpati: “mada individualni modusi mogu delovati kao zatvoreni, nezavisni sistemi, oni gube svoju samostalnost... i, proizvodeći nov kvalitet, stapaju se (kurziv moj) jedan s drugim” (Kárpati, 1994, 226).

Polifonija se takođe može shvatiti kao vid kondenzacije, najočiglednije u situacijama kakve nalazimo u delima Györgya Ligetija (1923–2006) pisanim šezdesetih godina prošlog veka (*Atmosphères* ili *Lontano*, na primer). Mikropolifonijska faktura takvih kompozicija sadrži ponekad više od pedeset individualnih linija, a ipak se te linije nekako “prirodno” amalgamišu u jedinstvenu zvučnu masu. Ta masa kao da doživljava imploziju, stvarajući svojevrsnu muzičku crnu rupu. Takve kompozicije zaista pokazuju zadivljujući nivo koji može dosegnuti kondenzacija u muzici.

Čak i širi principi organizacije tonskih visina, “muzički jezici” kako ih (po svojoj prilici neadekvatno) često nazivamo, mogu biti stopljeni u jednoj kompoziciji ili nekom njenom segmentu. Ilustrovaću ovu tvrdnju jednim naizgled naivnim primerom iz *Ratnog rekvijema* Benjamina Brittena (1913–1976).

dečji hor

Te de - cet hy - mnus, hy - mnus, De - us in - Si - on

orgulje C D Eb c# E F#

gudači C

Te de - cet hym nus, hy - mnus, De - us in - Si - on

orgulje h a g# Bb g C

gudači F# C

Primer 2. B. Britten, *Te decet* iz *Ratnog rekvijema*

Ukupan profil melodije, posebno odsustvo otvorene hromatike, ukazuje na tonalnost ili modalnost kao osnovu tonske organizacije; u melodiji se ne projektuju jasni tonalno-funkcionalni odnosi, tako da modalna interpretacija deluje plauzibilnijom. Kako se tonske visine nižu, tako postaje jasno da se one ne ponavljaju i da imamo pred sobom dvanaesttonski niz. Zapravo, ne u potpunosti. Drugi i treći ton od kraja ponavljaju tonove ranije već izložene, a fraza se završava upravo pre no što se kompletira čitav dvanaesttonski niz (nedostajući ton je G). Međutim, gledano u celini, dodekafonska ideja se na neki način već nametnula, a u drugoj frazi ona se dodatno potvrđuje: ta fraza predstavlja transponovanu inverziju prve, čime se uklapa u standardni repertoar dodekafonskih postupaka. Međutim, nasuprot izvorne svrhe dvanaesttonskog komponovanja da bude alatka za poništavanje tonske hijerarhije, u ovom slučaju, pošto je ton C i početni i završni, postoji makar nagoveštaj tonskog centra. Dalje, struktura ovog primera sledi obrazac antecedent – konsekvent kakav se uobičajeno sreće u sintaksi tonalne muzike. No, stereotipni harmonski obrazac I – V V – I ovde je zamenjen tritonalnim odnosom (C – Fis Fis – C). Analogiju između tonično-dominantnog

i tritonalnog odnosa predložio je ruski muzikolog Leo Mazelj (Мазель, 1972, 493) u vezi sa muzikom Aleksandra Skrjabina (1871–1915); nalazimo ga i kod Bartóka, pa i kod niza drugih kompozitora, no tendencija je (što je naročito svojstveno Skrjabinu) da se ta progresija vezuje za umanjenu (oktatonsku) lestvicu, koja u ovom primeru ne postoji ni u tragovima. Sve ovo izveli smo isključivo iz melodijske linije. Da li harmonska podloga može razjasniti situaciju i dati nedvosmislenu prednost nekom od uočenih organizacionih principa? Akordi u gudačima kao da podržavaju harmonski profil otklon – povratak: od kvazi-tonike ka polarnom, kvazi-dominantnom akordu i nazad ka tonici; orgulje pak unose element bitonalnosti. Kakve konačne zaključke možemo, na osnovu svega ovog, izvesti u pogledu organizacije tonskih visina?

Pošteno bi bilo reći da je upravo izvanredno koliko se raznorodni principi neusiljeno stapaju. Možemo li makar i zamisliti analognu situaciju u jeziku? Nešto kasnije, učiniću nekoliko zapažanja vezanih za kondenzaciju u verbalnoj sferi, no pre toga, biće zanimljivo promotriti izvesne analitičke strategije i teorijske modele u muzici, u svetlu primarnog mehanizma kondenzacije. Najjasniji primer pruža nam šenkerijanska teorija:

The image shows a musical score with two staves, treble and bass clef, in common time. Above the treble staff, three sections are bracketed and labeled: 'Ekspozicija' (Exposition), 'Razvoj' (Development), and 'Repriza (+ koda)' (Recapitulation (+ coda)). The treble staff has a melodic line with notes marked with numbers 5, 4, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1, indicating a descending scale. The bass staff has a harmonic line with notes marked with Roman numerals: i, III, V#, i, V#, i. A double bar line with two vertical lines (||) is placed between the Development and Recapitulation sections, with the label 'delilac (teiler)' (divider) written below it.

Primer 3. Sonatna forma, dubinska struktura

Ovaj šenkerijanski grafik predstavlja tipičnu dubinsku strukturu molske sonatne forme. Prvi akord kondenzuje sve događaje sadržane u prvoj temi i mostu. Ovde se na radi samo o maniru grafičkog predstavljanja: od slušaoca (tvrdi šenkerijanci) se očekuje da na neki način konceptualizuje jedinstven događaj višeg hijerarhijskog ranga kao nešto što sadrži veći broj događaja nižeg ranga. Na isti način, elaboracija akorda trećeg stupnja daje, sloj po sloj, kompletnu drugu temu. Sve što se odvija u datom segmentu kondenzuje se u jedan događaj dubinskog sloja. Generalno uzev, svaka teorija koja postulira “strukturnu dubinu” i pristupa analizi uočavajući strukturne slojeve pretpostavlja kondenzaciju,

barem implicitno.¹ Tako smo, dakle, u Brittenovom slučaju bili svedoci združivanja različitih principa organizacije tonskih visina, ali ništa nismo rekli o strukturnim nivoima. U šenkerijanskoj analizi bavimo se strukturnim nivoima, *Schichten*, ali se uniformnost organizacionih principa kroz sve nivoe pretpostavlja kao dogma. Moja tvrdnja je da se može postići da kompozicija istovremeno poseduje strukturnu dubinu, ali da različiti organizacioni principi mogu biti distribuirani duž različitih nivoa; drugim rečima, svaki dati skup organizacionih principa može biti pripisan određenom strukturnom nivou.² Predstaviću skicu ove ideje u predstojećem – nužno vrlo ograničenom – prikazu remek-dela srpske klavirske muzike, *Odjeka* Vasilija Mokranjca (1923–1984). Primer je sličan Brittenu utoliko što njime upravljaju istovremeno različiti sistemi organizacije tonskih visina. Postoje trenuci kad dolazimo u iskušenje da primenimo klasičnu funkcionalnu harmonsku analizu. Ipak, takva analiza je nemoćna pred ovakvim klsterskim zvučnostima:



Primer 4. V. Mokranjac, *Odjeci VI*, t. 8-12³

Bojenje harmonije dodatim tonovima donosi impresionistički ugođaj:

¹ Među drugim sličnim teorijama, želeo bih pomenuti generativnu teoriju Freda Lerdahla (Lerdahl, 2001; Lerdahl and Jackendoff, 1996). Za diskusiju o mogućim analogijama s klasičnom naratologijom (samim tim i naratološki orijentisanim muzičkim teorijama), v. Zatkalik i Mihajlović, 2016, 201–203.

² Ovom prilikom neću pokretati pitanje da li strukturni nivoi impliciraju postojanje prolongacije, jer to bi vodilo izvan namera ovog rada.

³ Rimski brojevi označavaju stavove, arapski brojeve taktova u datom stavu.

8

8^{va}

pppp

8^{va}

8^{va}

8^{va}

6/4

poco espress.

Primer 5. V. Mokranjac, I, t. 8-10

Istovremeno, evokacija drevne prošlosti takođe igra znatnu ulogu, bilo to kroz srednjovekovni organum ili citat vizantijskog napeva:

[illegible]

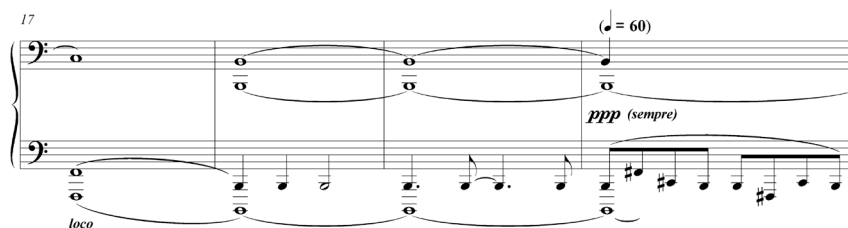
Primer 6a. V. Mokranjac, IV, t. 5-11

The musical score for V. Mokranjac, I, measures 14-22, is presented in two systems. The first system (measures 14-18) shows a piano part with a complex rhythmic structure, including 3/4 and 4/4 time signatures. The second system (measures 19-22) continues the piece, featuring a tritonal relationship between the two systems. The score is written for piano and includes a variety of musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings.

Primer 6b. V. Mokranjac, I, t. 14-22

Ipak, moja analiza – od koje ovom prilikom mogu predstaviti samo zaključke – sugerira da u najdubljem pozadinskom sloju (*Hintergrund, background*) postoji tritonalni *Bassbrechung*, otklon od tonalnog centra H ka F i povratak u H. Ovaj se odnos probija na površinu na kritičnoj strukturnoj razdelnici, neposredno pred povratak vizantijskog napeva. Ako je moj način slušanja ispravan, onda možemo dokazivati da se u ovoj tački sažima najdublje jezgro ove muzike: ovo je tačka krajnje kondenzacije:

The musical score for V. Mokranjac, I, measures 11-12, is presented in two systems. The first system (measures 11-12) shows a piano part with a complex rhythmic structure, including 3/4 and 4/4 time signatures. The second system (measures 13-14) continues the piece, featuring a tritonal relationship between the two systems. The score is written for piano and includes a variety of musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings.



Primer 7. V. Mokranjac, X, t. 11-20

Srednjim slojem (*middleground*, *Mittelgrund*) upravlja funkcionalna tonalnost i njome se pre svega elaborira pomenuti fundamentalni polarni odnos. U tom smislu, vredi pomenuti da su najistaknutije tonalne zone predstavljene centrima na B i C i one podupiru F kao njegova respektivna subdominanta i dominanta. Napokon, površina (*Vordergrund*, *foreground*) se ukazuje kao kompleksna mešavina tonalnosti, modalnosti, lokalnih tritonalnih odnosa, kolorističkih harmonija iz impresionističkog repertoara i oštih disonantnih, atonalnih zvučnosti.

Kako se ovaj rad bliži kraju, želeo bih da se nakratko vratim kondenzaciji u verbalnom domenu. Mi je nalazimo u vicevima i igrama reči. Na jednoj “ozbiljnijoj” umetničkoj ravni, kao ilustracija bi se mogao navesti metaforičan jezik, jezik bogat konotacijama. Ali najjarkije primere nalazio sam u romanima Jamesa Joycea (1882–1941). U *Uliksu* i *Finneganovom bdenju*, ličnosti se pretapaju jedna u drugu: Stephen i Bloom postaju Blephen i Stoom, Simon i Leopold Siopold; u *Finneganu*, Joyce kreira lik nazvan Mamalujo, sastavljen od četiri evanđelista. Kada Šekspir “kukuriče smehom petla” (*Ulysses*, 15, 3828)⁴ svedoci smo predstave Šekspira stopljene s pevcem koji najavljuje zoru i povlačenje starog kralja Hamleta. Nailazimo i na fantastične kovanice poput “contransmagnificandjewbangtality” (*Ulysses*, 3, 51), dok se u *Finneganu* ostvaruje čak i fuzija raznih jezika (preko četrdeset njih!) kako bi se stvorio jedinstven jezik ovog romana. Slike iz prošlosti stopljene su sa sadašnjim događajima, ostvarujući vremensku kondenzaciju o kojoj sada ne možemo čak ni započeti diskusiju. Obratimo pažnju koliko su ovakve situacije jedinstvene, osobene u verbalnom domenu, koliko su njihovi efekti ponekad bizarni, kad se uporede s nenametljivom i napora lišenom fuzijom koja se realizuje u muzici. Postavimo to na sledeći način. Umetničko stvaralaštvo, pa i recepcija umetnosti, kompleksno kakvo je, uključuje i “regresiju u službi ega”, kako je to nazvao psihoanalitičar Ernst Kris, proces koji omogućava izranjanje onih arhaičnih

⁴ Reference iz *Uliksa* identifikuju se brojem epizode i brojem reda u standardnom Gablerovom izdanju.

mentalnih stanja (Kris, 1952; u novije vreme reaktuelizovano u Knafo, 2002).⁵ Umetničko delo – i važno je napomenuti: muzika više nego drugi vidovi umetnosti – može izazvati takozvani “vrhunski estetski doživljaj” (aesthetic peak experience). Istraživanja su pokazala (Panzarella, 1980) da je takvo iskustvo izuzetno teško verbalizovati, ali ono u tipičnom slučaju podrazumeva osećanje rastakanja vlastitih granica, utapanje u delo, fuziju spoljašnje i unutrašnje stvarnosti: “okeansko osećanje”, “eho prvobitnog jedinstva s majkom”, po rečima Gilberta Rosea (Rose, 2004, 20). Sada već više ne treba nimalo da nas iznenađuje činjenica da je muzika, budući najbliža arhaičnom umu, najčešći agens ovakvog doživljaja. Uistinu, uz znatno pojednostavljivanje, možemo čak i graduirati umetnosti prema dubini regresije:



književnost	regresija ka verbalizovanoj fantaziji
vizuelne umetnosti (san, mit)	regresivni hod napušta domen reči i izražava se vizuelnim predstavama
muzika	dublja regresija napušta vizuelni domen; izraz kroz auditorne senzacije

Tabela 1. Gradacija umetnosti po dubini regresije

Budući da je produkt umetničke imaginacije, roman ili pesma mogu preći izvesni deo tog regresivnog puta ka arhaičnim modusima mentalnog funkcionisanja. Preko neke granice, oni prestaju biti verbalni produkti pošto jezikom dominiraju sekundarni procesi, orijentisani ka logici i realnosti. Rečima, kaže Charlotte Balkányi, “mi diferenciramo određenu stvar od svih drugih prezentacija; razdvajamo je od sličnih predstava i tako *isključujemo mogućnost kondenzacije...*” Imenovanje je, prema tome, “bazični sekundarni mehanizam” (Balkányi, 1964, 69). Ovo je sasvim u skladu s rečima Susanne Langer po kojima “jezik ima formu koja zahteva da nanižemo svoje misli jednu za drugom iako njihovi predmeti leže unutar jedan drugog... Značenja data kroz jezik razumeju se u sukcesiji... Linearnost jezika lažno predstavlja simultanost događaja” (Langer, 1951, 77). Joyce, koji verovatno predstavlja krajnji domet regresije dostupne jeziku, takođe je i autor kome se odaje opšte priznanje da je izuzetno muzikalan.

⁵ Svestan sam činjenice da ideja regresije nije omiljena značajnom broju današnjih naučnika. Ipak, i oni koji je odbacuju, pokazuju tendenciju da prihvate ideju o fluidnosti granica selfa i fluktuacije između primarnih i sekundarnih stanja.

Dodao bih još jedno, završno razmišljanje. U ovom članku, razmatrao sam kondenzaciju u muzici uglavnom s tehničkog aspekta: strukture, tonaliteti, tematski rad. Sa znatno kompleksnijim i intrigantnijim pitanjima moramo se uhvatiti u koštac kako bismo prodrli još dublje u najskrivenije kutke ljudske psihe, da otkrijemo kako sve to utiče na slušaoca i na vrednost koji muzika ima u našim životima. Muzika pomaže da se integriše misao i osećanje, da se postigne, kako Gilbert Rose kaže, unutrašnja koherencija koja leži u osnovi identitetskih pitanja (Rose, 2004, 28). I to se može posmatrati kao vid kondenzacije, ali takva diskusija zahteva jedan nov rad i znatno više prostora i vremena.

Reference

- Abell, A., 1955. *Talks With Great Composers*. New York: Citadel Press.
- Balkány, C., 1964. On Verbalization. *International Journal of Psycho-Analysis*, 45, 64-74.
- Freud, S., 1918. *From the History of an Infantile Neurosis*. Reprint 1955. U: J. Strachey and A. Freud, ur. Standard Edition. Vol. 17. London: Hogarth Press.
- Joyce, J., 1986. *Ulysses*. U: W. Gabler, ur. Harmondsworth: Penguin Books.
- Kárpáti, J., 1994. *Bartók's Chamber Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Knafo, D., 2002. Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *Psychoanalytic Psychology*, 19(1), 24-49.
- Kris, E., 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Langer, S., 1951. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books.
- Lerdahl, F., 2001. *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R., 1996. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Мазель, Л. А., 1972. *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка.
- Panzarella, R., 1980. The Phenomenology of Aesthetic Peak Experiences. *Journal of Humanistic Psychology*, 20, 1, 69-85.
- Rose, G., 2004. *Between Couch and Piano: Psychoanalytic, music, art and neuroscience*. London: Routledge.
- Stern, D., 1977. *The First Relationship: Infant and Mother*. London: Harvard University Press.
- Stern, D., 1985. *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Development*. New York: Basic Books.
- Winnicott, D. W., 1953. Transitional object and transitional phenomena. *International Journal of Psychoanalysis*, 34, 89-97.
- Zatkalik, M. and Mihajlović, V., 2016. *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*. Banja Luka: Akademija umjetnosti.

- Zatkalik, M. and Kontić, A., 2013. Is There a Wolf Lurking Behind These Notes: The Unconscious Code of Music. U: M. Zatkalik, D. Collins and M. Medić, ur. *Histories and Narratives of Music Analysis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 628-644.
- Zatkalik, M. and Kontić, A., 2015. Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable. *Muzikologija*, 19, 127-146.