

“Eventyr viser vejen til os selv”

Essaysamling

C.G. Jung i Danmark 2021



Musik som forløser

Af Christel Bormann, jungiansk analytiker

“Eventyr viser vejen til os selv”

Dette er tiende essay i den række, som bringes på hjemmesiden C.G. Jung i Danmark (www.cg-jung.dk) under titlen “Eventyr viser vejen til os selv”. Forfatterne er jungianske analytikere og senior-kandidater ved C.G. Jung Institutet.

Primært med afsæt i eventyr, men også med referencer til film, musicals og science-fiction, belyses aspekter af menneskets indre psykologiske processer, og vores livslange søgen efter at forstå og komme overens med os selv, som vi nu engang er.

Med udgangspunkt i sin nysgerrighed og eksempler fra cases i sin praksis, belyser jungiansk analytiker Christel Bormann, hvordan musik kan forstås som symbol og skabe bro mellem det ubevidste og det bevidste i terapeutiske forløb.

Musik som forløser

Musikken i det terapeutiske rum.

Allerede tidligt i fosterlivet er vores evne til at høre og lytte fuldt udviklet, i modsætning til de andre sanser, som først bliver udviklet senere eller endda efter fødslen. I moders liv kan vi høre og muligvis også mærke hjerteslaget, åndedraget, og rumlen i maven fra vores mor, de to første med en regelmæssig rytme. Mon fosteret også kan høre sin egen hjertelyd i denne særlige vandverden?

Når barnet bliver født, venter alle på fødestuen i spænding på, at barnet går i gang med sit eget åndedræt, trækker vejret ind, og derefter ud igen med lyd på; det kan være alt fra et lille grynt til et skrig. Denne lyd genetablerer forbindelsen mellem mor og barn.

Dette system af afsender af lyd og modtager af lyd udgør kernen i musik, en stemme (eller et instrument), der klinger og et øre, der modtager.

Kan musikken i vores indre verden bane vejen for forbindelsen mellem bevidst og ubevidst, måske endda skabe kontakt til de steder i det ubevidste, der før har været utilgængelige for bevidstheden?

Som terapeuter og analytikere er vi i vores terapeutiske rum og hjælper mennesker med at genskabe forbindelse mellem jeget og det ubevidste, som kan være skadet af belastninger og traumer på forskellige tidspunkter i livet.

Titlen “Musik som forløser” er en omskrivning af titlen på en af de første bøger til et bredere publikum om psykoanalyse, der blev skrevet i 1975 af Marie Cardinal; den hed *Ord som forløser* og var en fortælling om, hvordan hun kom fri af sine psykiske og fysiske symptomer gennem 7 års psykoanalyse (1).

Ord er en selvfølgelig del af terapi og analyse, der jo oftest har samtalen som basis. For mig har også musikken trængt sig på og har hele tiden været med i mit terapeutiske rum, og kan måske bedst beskrives med poetiske ord:

*Stemmen har en klang
der vækker genklang
i det terapeutiske rum*

*som også er et resonansrum.
Der har været fortællinger i det rum
om musikken, som patienten ikke tålte at høre
det var ikke tid til at sørge – endnu
om musikken, der skulle høres
for at mindes det forfærdelige, til hjælpen kom,
om musikken i drømmene,
om musikken, der forløste en glemt sorg,
om musikken, der hjalp den døende til at give slip,
om musikken i patientens stemme,
der blev grebet af terapeutens æoliske vindharpe,
der forstærkede tonerne, så patienten kunne høre dem,
om musikken, der gav adgang til sindets glemte skatte. . . .*

Jeg hørte musikken som et andet lag, en anden dimension, stadig uden fast form i en begyndende erkendelse, og den blev med tiden mere insisterende og kaldte på en mere bevidst opmærksomhed.

Det førte mig til at undersøge, om vi kan forstå musikken som symbol. Hvad vil den os, når den på den ene eller anden måde trænger sig på og vil høres i et terapiforløb, som del af et menneskes fortælling, musik der høres i en drøm, i sandplay (for eksempel et instrument, der sættes i sandbilledet). Kan musikken udvide vores psykologiske forståelse for problemstillinger, når den optræder i drømme og kan vi også udvide den forståelse til at omfatte grundlæggende menneskelige fortællinger som eventyr?

Med disse overvejelser nåede jeg frem til at se på myter og eventyr, hvor musik spillede en rolle. Også mere moderne ”eventyr” som film, hvor musikken ikke kun spiller den rolle, som filmmusik oftest gør, nemlig at underbygge, forstærke og understøtte stemninger i handlingsforløbet, men hvor musikken har en central rolle i fortællingen.

Et sådan moderne eventyr er ”The Phantom of the Opera.” Den blev oprindelig udgivet som føljeton i en parisisk avis i 1909, året efter i bogform (2), og siden er den udgivet i 11 filmversioner. Den mest kendte af dem er filmatiseringen af den musicalversion, som Andrew Lloyd-Webber udsatte fortællingen for i 1986, og som blev filmatiseret i 2005 (3).

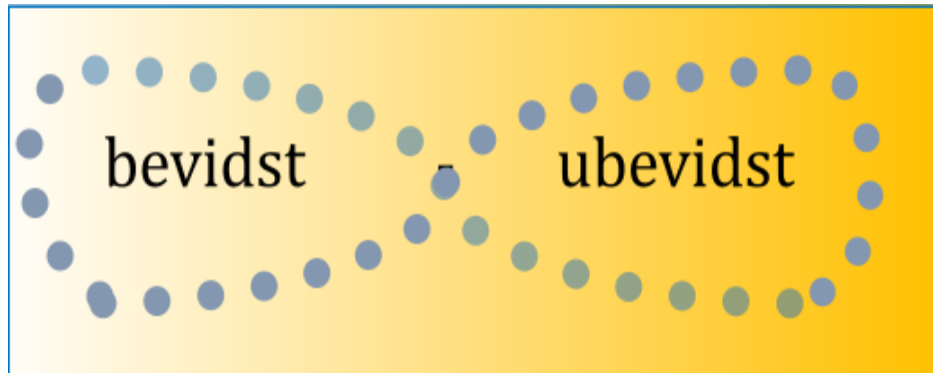
Ud over, at musikken er et centralt tema i denne fortælling, blev dette tema i musicalen og filmen forstærket af selve formen. Al den lyst til at beskæftige sig med denne forholdsvis ”unge” fortælling vidner om arketyperiske repræsentationer og symboler, der finder klangbund hos læseren, tilskueren og tilhøreren, fordi det skildrer almenmenneskelige problemstillinger, vi kan sætte os ind i.

Denne fortælling handler om en ung kvindes kamp for kunne folde sig ud, at bogstaveligt kunne træde ind på scenen og integrere de problemfyldte steder i psyken. Det særlige ved den er, at man psykologisk også kan forstå den som ikke bare kampen for at komme i kontakt med eller udveksling med det ubevidste, men også kampen for at forløse de indkapslede eller dissocierede steder, som psyken forsvare sig med, når vi tidligt og for tidligt i livet udsættes for store belastninger eller traumer.

Musik som symbol.

Lad os begynde med at se helt snævert på musikken: kan vi, og i givet fald hvordan, forstå den som symbol?

Symbolets fornemste funktion er at opretholde en levende forbindelse mellem det bevidste og det ubevidste, sådan at psyken ikke polariserer sig; dette er vigtigt, da vi ved en polarisering til enten det bevidste eller det ubevidste får symptomer som udtryk for en indre ubalance. I Jungs beskrivelser er symboler ofte billeder, som jo har en visuel kvalitet, men kunne man ikke også forestille sig symboler på vores andre sanser?



Figur 1 En kontinuerlig bevægelse mellem bevidst og ubevidst, der giver balance i psyken.

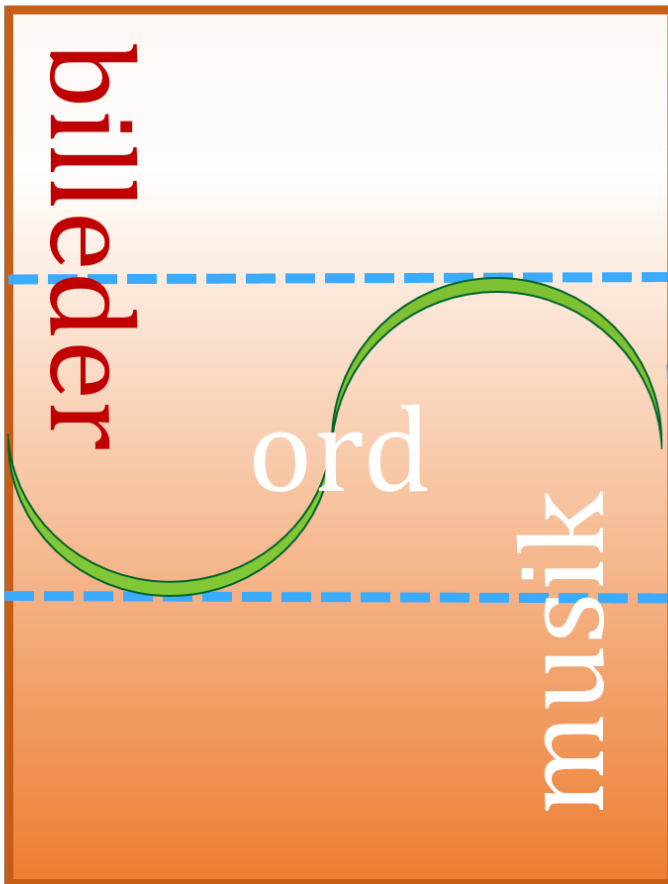
Jung har ikke selv skrevet så meget om musik; han har dog skrevet, at når han bruger ordet ”billede”, så mener han de forestillinger, der udløses ved en sansepåvirkning, og det kunne være tonebilleder, visuelle billeder eller følelsesbilleder. Og så tilføjer han, at han for nemheds skyld bruger ordet ”billede” (på tysk: Das Bild) (4).

Sent i sit liv blev Jung bedt om at skrive en artikel om musikkens rolle i det kollektive ubevidste; det syntes han, at han var blevet for gammel til, men svarede udgiveren af musiktidsskriftet, og der stod blandt andet:

”Musik har sandelig at gøre med det kollektive ubevidste (...). Musik udtrykker (...) følelser (...) som er forbundet med de ubevidste processer (...) Musik udtrykker i lyd det, som fantasier og visioner udtrykker i visuelle billeder.” (5).

Senere blev han opsøgt af en musikterapeut (og pianist) fra USA, Margaret Tilly; hun viste ham og fortalte ham om sit arbejde, og Jung blev efter, hvad vi ved fra Margaret Tilly, meget begejstret, og mente, at musikken fra nu af måtte være en del af enhver analyse, fordi den kan nå de dybere, arketypiske lag, som ellers kan være vanskelige at nå i det analytiske arbejde med vores patienter (6).

Intuitivt havde jeg en fornemmelse af noget anderledes ved musikken end bare en parallel til billeder, sandplay-materiale etc.



Figur 2 Billeder, ord og musik i psyken.

Noget af svaret på denne anderledeshed kunne jeg finde hos den italienske psykolog og jungianske analytiker Stefano Carta, der i en artikel fra 2009 beskriver, hvordan billeder og ord er forskellige fra musik, idet billeder forbliver i rummet og ord stabiliseres af deres mening. I modsætning til musik, der er flygtig og flyder væk i tiden. Han mener, at lyd/musik befinder sig i et dybere niveau i psyken, et lag, fra hvilket billeder og ord kan udgå eller hviler på, og at når vi oplever musik i drømme, bør vi være særligt opmærksomme på det følelsesmæssige og religiøse lag (7). Disse forhold har jeg forsøgt at fremstille i figur 2.

Netop fordi høresansen er udviklet omkring sjette graviditetsmåned, og den akustiske oplevelse kan være den første sanseoplevelse, vores krop har, kan musik og rytme forholde sig til den oprindelige (arketypiske) Store Mor, og til behovet for gradvist at løsgøre sig fra den tidlige kollektive forbindelse med hende for at finde en (personlig) relation med en anden

(personlig mor). Denne bevægelse mellem det arketypiske og det personlige bidrager til Selvets udvikling. Carta mener, at musikken udtrykker det emotionelle aspekt af denne vanskelige opgave.

I begyndelsen af vores liv er processen med at bevæge sig imellem den arketypiske Mor og den personlige mor uden ord, når spædbarnet begynder at fokusere akustisk og visuelt på mor, for så at glide væk igen, indtil næste personlige kontakt. I modoverføringen (det, som min patient vækker i mig) kan jeg af og til opleve, at jeg får lyst til at tage patienten i mine arme og vugge vedkommende som et spædbarn, og synge en vuggesang. Det kan for mig være ét ud af mange signaler om, at den problematik, der præsenteres, *kan* handle om tidlige vanskeligheder i forholdet til de primære omsorgspersoner, som besværliggør jegets mulighed for at trække på nødvendige kræfter fra det ubevidste. Musik i drømme kan være en pendant til dette fænomen.

Carta udtrykker det som, at musik i drømme kunne indikere et behov for at møde den basale proces, det er hele tiden, hele livet, at kunne – at være i stand til – at miste noget, nogen, finde igen og miste igen. Dette ordvalg viser så fint den basale nødvendighed for en fleksibel psyke, noget som vi i analyse og terapi arbejder på at genoprette, og er en parallel til musikken, som ikke bare består af musik eller lyde, men **stilhed – musik – stilhed igen.**

Selvets kalden

Ud fra Cartas kredsen om emnet kan vi udviklingspsykologisk forstå musik i drømme som en slags ”Selvets kalden” – et kald fra de dybere dele af vores indre, det kollektive ubevidste, som beder os om at forholde os til det, der ligger dybt i os, muligvis upågtet eller ligefrem utilgængeligt. Clarissa Pinkola Estés har beskrevet dette kald i bogen: *Kvinder som løber med ulve* ud fra eventyret ”Sælkind, Sjælkind”; det er et kald om at komme hjem, *hjem til sig selv* (8).

På denne måde kan vi opfatte musik i drømme som en invitation til at komme nærmere til vores dybere lag, måske endda arketypernes og Selvets lag.

Som eksempel på denne musikkens kalden har jeg en drøm fra en af mine tidligere patienter, som har givet tilladelse til at bruge den i denne sammenhæng:

”Min ældste datter er blevet såret på hendes højre skinneben. Hendes ben er tynde og udhungrede. Hendes ben er dækket med rødt blod. Min yngste datter begynder at synge og folk begynder at synge med.”

Dette var en initialdrøm, hvor det blødende, udhungrede ben i konteksten kunne ses som symboler på en skrøbelig kontakt mellem jeget og det ubevidste; musikken pegede mod personlighedens dybere og ikke så let tilgængelige lag, som vi kom til at arbejde med i nogle år, hvor musikken i drømmene også med mellemrum dukkede op igen.

Mit næste spørgsmål blev: kan vi gå fra drømme til de store arketypiske fortællinger og finde musik, der har en lignende funktion?

Der findes hos brødrene Grimm flere eventyr med musik: Bl.a. Rapunzel, Jorinde og Joringel; fra Norge har vi Den grønne ridder og fra Danmark folkevisen Harpens Kraft, i kunsteventyr er der flere af H. C Andersens eventyr, hvor musikken har en rolle. Myter kan også have musikken som et vigtigt element, og så er der filmene, der selvfølgelig altid er ledsaget af musik, men kun en lille del har musikken som centralt tema; her fandt jeg ”Nærkontakt af 3. Grad” og The Phantom of the Opera. Nogle af dem var - foruden musikindhold – også fine beskrivelser af forskellige former for traumer.

Traumets opståen og følger

Den førnævnte patient havde kort tid efter en anden drøm:

”Jeg er i en nedlagt fabriksbygning. Der er mange børnearbejdere; de er sorte, beskidte. Der er andre mennesker. To store, stærke hunde bevogter børnene. Jeg vil gerne redde børnene, og taler med de andre om, hvordan man kan komme forbi hundene. Måske er jeg nødt til at slå dem ihjel?”

Disse min patients to drømme blev for mig ”overskriften” på de to endnu lidt formløse områder, **musik_og tidlige traumer**, der svømmede rundt i grænselandet mellem bevidst og ubevidst og oftere og oftere påkaldte sig min opmærksomhed.

Denne drøm om børnearbejderne beskriver nemlig meget præcist, hvordan traumer kan opleves og beskrives. Donald Kalsched har i sin bog *The Inner World of Trauma: Archetypal Defenses of the Personal Spirit* beskrevet dette: Når vi som børn rammes af større belastninger, end vores jeg kan magte, bliver vi traumatiserede. I barnealderen – især den tidlige – er vores jeg endnu ikke sammenhængende og derfor bliver de endnu ufærdige jeg-forsvarsmekanismer overbelastede og vi får aktiveret det tidlige eller arketypiske forsvar. Han siger videre, at drømme kan give spontane selvportrætter af disse arketypiske forsvar (9).

Et sådant drømmeeksempel er min patients drøm. En del af det endnu ikke færdigdannede jeg forbliver splittet, og i denne splittelse finder vi elementerne i disse ”selv-portrætter”: En del af det ufærdige jeg går tilbage i udviklingen (regredierer) til den infantile periode (i drømmen: børnearbejderne), en del vokser op, modnes for tidligt (progredierer) for hurtigt (i drømmen: hundene og de andre mennesker) og bliver for tidligt tilpasset de ydre forhold som et falsk selv. Hundene og de andre mennesker omkring fabriksbygningen repræsenterer den for tidligt modnede del, og også dennes dobbeltnatur: Hundene – læg mærke til, at der er to - har en beskyttende funktion over for børnene, de holder dem inde og beskytter dem mod nye traumer (protector-funktion), men isolerer dem derved, og de har en forfølgende funktion (persecutor-funktion), som både kan siges at ligge i isoleringen og den angrebslyst mod drømmejeget, som drømmeren oplevede. Hundene tillader ikke drømmejeget at komme i nærheden af børnene, og det bliver et spørgsmål om liv eller død.

Drømmen illustrerer fint traumets mekanisme: det er en nedlagt bygning, (traumet skete for længe siden), men der arbejdes stadig, traumet er aktivt (traumets følger forstyrrer stadig personen), og den er utilgængelig for drømmejeget; drømmeren kan ikke komme til børnene, men tænker i drømmen på en løsning, og arbejdet eller processen med at finde denne løsning blev en af de vigtige ting i denne patients analyse.

Således er der i traumemekanismen to modsætningspar, den sårede (regredierede) del (det lille eller hjælpeløse barn eller dyr) og den for tidligt modnede del (den progredierede del). Den for tidligt modnede del består igen af et par, den beskyttende del og den forfølgende del.

I arbejdet med disse modsætningspar i drømme, i eventyr stod det mig efterhånden klart, at for at der kan ske en udvikling, må der opstå et tredje par: den sårede, barnlige del må danne par med en del, der midlertidigt har forladt jeg-området for at være i det ubevidstes område. I eventyret om Rapunzel har vi for eksempel prinsen, der midlertidigt har forladt sin fars slot, bevidsthedens område, for at begive sig ind i skoven, der ofte står som symbol på det ubevidste. I drømmeeksemplet har vi drømmeren (som også midlertidigt har forladt bevidsthedens område i drømmen og søvnen) der via drømmejeget får kontakt med den sårede, barnlige del, børnene i fabrikken.

Hos denne patient var drømmen, med sangen og drømmen om de indespærrede børn, det, Kalsched kalder den fangne personlige ånd, henholdsvis første og anden drøm. Ser vi igen på eventyret om Rapunzel, som både har musik som en del af fortællingen og beskriver traumer, så ser vi, at Rapunzel (den barnlige, sårede del) netop sidder i sit (fange)tårn og synger, og prinsen begiver sig ind i skoven og *de bliver par ved, at han hører Rapunzel synge og finder hende*. Senere igen, efter at have været væk fra hinanden, genfinder han, der nu er blind, Rapunzel ved hjælp af sangen.

Således kom vi fra to drømme med henholdsvis musik (sang) og traumatisk splittelse til ét eventyr med begge elementer. Og vi kan nu gå videre til ”The Phantom of the Opera”, som er et moderne eventyr i filmatiseret musicalversion, der ligeledes har musik som centralt tema, og handler om Christines kamp for at overvinde sine traumer.

”The Phantom of the Opera”.

Ved opslag på nettet kan man finde en del forståelser og tolkninger af den psykologiske baggrund for denne fascinerende historie. Nogle er resuméagtige, andre hælder til en fortolkning, der går på Christines svære valg mellem den spændende, lidenskabelige Erik (Fantomet) og den mere hverdagsagtige greve Raoul. Med en jungiansk indgangsvinkel til historien, eventyrbrillerne på, musikken som symbol, og de teorier om musik og traumer, som jeg har været inde på, er det for mig, som om denne gådefulde musical falder på plads.

Den handler om Christine Daae, repræsentant for et væsentligt jeg-område, som ligger i skyggen og er uudviklet, indtil Fantomet sørger for, at der sker noget, så hun kommer ud af skyggen, frem i lyset. Den handler om, hvordan hun brydes med og gennemlever den spirende kontakt med det, Kalsched kalder ”den fangne, personlige ånd” eller ”det fraspaltede (dissocierede) sted.” Ikke alene må hun tage livtag med den forfølgende Fantomet, men med hendes evne til at lytte og Fantomets sang bliver han Christines vejviser mod hendes vej til integrationen af det fraspaltede sted og dermed et trin videre hen imod større helhed ad individuationens vej.

Med eventyrbrillerne på kan vi se på operaen som én levende organisme hvor de forskellige mennesker repræsenterer forskellige sider af personligheden: Carlotta er i begyndelsen jeg-repræsentationen, der står i centrum, helt fremme i rampelyset, men jeget er blevet tyndslidt af en oppustet, selvoptaget og udhulet personlighed, som ingen kan holde ud; musicalen indledes netop med ejerens overgivelse af operaen til de to nye ejere, André og Firmin, så allerede her er der en bebudelse om nye tider. Med dem følger den nye direktør, greven af Chagny, Raoul, der har været barndomskæreste med Christine, der lever et stille liv i balletkorpset, et skyggejeg, der endnu ikke har fået plads til at udfolde sig. Og endelig Operaens Tyran, Fantomet, der lever i kældrene med en halvmaske for sit sårede ansigt og skaber frygt og spreder rædsel for alle. Og dog, Christine oplever ham gennem hele sin barndom som Musikkens Engel, uden at vide, at det er den samme som Tyrannen.

For at kunne tale om de tidlige, arketypiske forsvar, må man forudsætte, at der har været traume(r), så den første opgave er at finde ud af, hvad i vores fortælling kunne have været ophav til traumer. Og hos hvem?

Hvad finder vi om mulige traumer?

Et stykke inde i fortællingen hører vi om, at Christines far, en kendt violinist, døde, da Christine var 6 år. Vi hører ikke noget om moderen, måske var hun der aldrig, måske døde hun i barselsseng som så mange. Det er tidligt at miste sin eneste forælder i 6-årsalderen og muligvis at have mistet den anden forælder endnu tidligere; der er rigelige grunde til at Christine kan have været traumatiseret med baggrund i forladthed. Men madame Giry, operaens plejemor, har taget hende til sig og oplært hende i arbejdet i operaen sammen med plejesøster Meg. Christines forladthed kan være medvirkende til hendes skyggetilværelse. Udover denne lidt tilbagetrukne tilværelse ser vi ikke så meget til symptomer hos Christine Daae.

Det gør vi til gengæld hos hendes anden ”søster”, Carlotta. Umættelig i sit opmærksomhedsbehov, uberegnelig i sine følelsesudbrud, laden folk i stikken, med et vanskeligt erkendeligt selvværd, der er plastret til med alskens teatersmykker aner vi en ustabil personlighedsstruktur, hvis kerne ikke kan bære den hovedrolle, hun har fået.

Fantomet er også kommet til operaen ved madame Girys hjælp, fundet på et marked, hvor hans vansirede ansigt blev fremvist mod betaling. Hans mor kunne ikke have noget med ham at gøre pga. af hans ar/sår i ansigtet, han blev efterladt og forladt af sin mor hos omrejsende mennesker. Han bærer maske, der dækker hans ar. Ansigtet er et stærkt symbol på Selvets arketype, så i dette ser vi et vidnesbyrd om, at det ikke er jeget, der er såret eller skadet, men det handler om en dybere skade i Selvets område. Fantomet synger på et tidspunkt, hvor Christine har revet masken af ham: *“See, why in shadows I hide...”* Der er et vist parallelt forløb mellem Christine og Fantomet, begge har en forladthed, og begge gemmer sig i skyggerne.

Den barnlige, sårede del (den regredierede del) –Fantomet Erik

Fantomet er en kompliceret og sammensat figur: han er både Operaens Tyran, Musikkens Engel og repræsentant for den tilfangetagne, personlige ånd, den sårede del af Selvet.

Som repræsentant for den barnlige, sårede del er han hverken barn, feminin eller hjælpeløs, mere som et såret dyr. Nede i sine kældre, i nærheden af vand, har han opstillet et stilleben med livet, sådan som han kunne forestille sig det. Der er scener, hvor han opstiller forløb for, hvad der skal ske ”oppe på scenen”, der er en legemsstor figur af Christine, klædt til bryllup, og en seng, hun kan være i. Det synes at være det fraspaltede sted, det ubevidstes underjordiske Venedig.

Fantomets livløse opstilling giver tydeligt indtryk af et symbolsk rum, der er dødt. Vi er i sindets indkapslede sted, herfra synger han og har gjort det længe, til Christine, som ikke kender andet end til hans stemme, som når op til hende, og er smuk og bevægende og som får hende til at bruge sit eget sangtalent, vel at mærke i skjul.

Fra denne vinkel kan vi se på fortællingen som en fortælling om, hvordan de tidlige forsvar arbejder; Fantomet er den tilfangetagne personlige ånd, som er i kontakt med det bevidste område gennem Christine, *per sona*, gennem lyd, stemme og musik.

Efter Christines første optræden tager Fantomet eller Musikkens Engel, som Christine kender ham som, hende med om bag ved spejlet, vi forlader jegets område. Han synger:

“see, why in shadows I hide”

Og da de er ude af synets og spejlingens område, synger han:

“The Phantom of the Opera is here inside your mind”

Her får vi i teksten bekræftet, at det ikke bare er en ydre fortælling, vi er i sindets område, i det indre. Når man arbejder sammen med mennesker, der lægger meget af deres indre ressourcer ud til andre, og kommer dertil, at de er ved at indse, noget af det, de troede, var hos andre, i virkeligheden findes hos dem selv, så er det en stor erkendelse. Det modsvares i musicalen af, at Christine af Fantomet får tilhvisket – eller snarere sunget - hemmeligheden: ”Jeg er ikke uden for dig, jeg er inde i dit sind.”

Den forfølgende (progredierede) del – Fantomet.

Evnen til spontant at kunne danne symboler er en væsentlig del af en sund psyke. Det foregår ved en vekslen mellem sym-bolisering (at kaste sammen) og dia-bolisering (at kaste fra hinanden) og er med til at holde psyken i balance.

Disse samlende og splittende processer kalder Kalsched for ”komplicerede grænsevogter-funktioner” mellem ydre og indre, bevidst og ubevidst, og beskriver, hvordan barnet gennem denne udvikling lærer at tolerere det arkaisk modsætningsfyldte. Får denne udvikling ikke lov til at forløbe spontant og i trygge rammer, vil ubærlige oplevelser medvirke til, at der er en del af Selvet, der går i stå i sin udvikling, og bliver en negativ del af Selvet, som så fortsætter med at ødelægge som en indre, diabolisk, umenneskelig figur. Sådan en indre figur er den del af Fantomet, der som Operaens Tyran spreder rædsel og panik.

Hvad er han ude på, hvad driver ham? Han vil tages med på råd, han vil være medbestemmende, tages i betragtning, høre til og have kontakt. Han gør det ved at være den uberegnelige forfølger af jeget, scenens folk, og står her som en parallel til Carlotta, som over jorden, i bevidsthedens område, er lige så opmærksomhedssøgende som Fantomet. Det er som en gentagelsestvang, der udspiller sig, et forsøg på at løse den oprindelige problematik ved igen og igen at skabe umulige situationer.

Som forfølger besidder han også destruktionen, som led i det diabolske, det at skille ad. Den svenske psykoanalytiker Ludvig Igra beskriver i sin bog *Psykotterapi på liv og død – om destruktivitet og livsvilje*, hvordan aggression (fra latin: jeg går fremad) er nødvendig for at bryde gamle mønstre ned for at give plads til nye (10). Det er netop, hvad Fantomet gør, når han med sit sværd hugger rebet til bagtæppet over og sætter dermed en negativ, krævende Carlotta ud af spillet – og det dæmoniske ved ham bliver dermed en hjælper på vejen i en helende proces, og giver plads til Christine.

Den dæmoniske Fantomet følges i musicalen af disharmonisk, foruroligende musik, der nogle gange skærer lige så ubarmhjertigt, som når han med sit sværd hugger rebet til bagtæppet over.

Den beskyttende (progredierede) del af Fantomet

Beskytterdelen har flere sider og arbejder med på, at traumet i det indre kommer til at opretholde sig selv ved at beskytte den personlige ånd mod nye traumer, også selv om der ikke er ydre eller objektive traumer. Isolering er et tiltag i den retning, og Fantomet (som også er repræsentant for den barnlige, sårede del) er også isoleret i sine kældre, og vi ser en parallel til dette fænomen hos Christine, der lever et stille liv i balletkorpset, lidt ude i ”skyggerne”. Fantomet er også, viser det sig, Christines sanglærer, skønt usynlig. Sådan en formulering trækker dramaet hen på det personlige plan, mens musicalens benævnelse Musikkens Engel om dette usynlige væsen straks får os hen på det grundlæggende, fællesmenneskelige, det arketypiske område.

At kalde denne side af Fantomet Musikkens Engel er godt ramt. Musikken er i lyset af Cartas forståelse netop et sendebud fra Selvet, og ordet ”engel”, betyder i sig selv sendebud; de to ord kommer til at forstærke hinandens betydning.

Men tilbage til den mangesidede natur hos Fantomet. Mange mennesker oplever netop en del af deres psyke som noget, der opfører sig uforståeligt og skaber frygt. De har en vag anelse om noget, der kunne bruges til noget, men i og med at de opbyggelige og de destruktive impulser kommer fra samme sted, kan

det synes uadskilleligt og kan derved blive mere lammende end det giver mulighed for at udvikle det potentiale, der ligger gemt.

Det uadskillelige er et kernepunkt i det gådefulde, der præger denne musical; man kunne også argumentere for, at musikken (til Christine) fra Fantomet kom fra den barnlige, sårede del. Vi kan nok ikke dele det helt så firkantet op, som jeg har forsøgt, men mere stille os tilfreds med, at den beskyttende del og den barnlige, sårede del er i Fantomets figur, med en vis overlappning.

Denne Musikkens Engel er i denne fortælling et aspekt, der forbereder Christine på at blive mere central, at overtage scenen ved at lære hende at synge. Han er det berigende aspekt fra det ubevidste, der samler og forøger hendes talenter og værdier.

Han kan sørge for, at Christine forbliver i kontakt med de dybere dele, og det er musikken, der symboliserer dette. Der går år, før situationen er moden til at symbolet så at sige ”får krop”; før de to, hvis musik har snoet sig om hinanden, er klar til at møde hinanden.

Bevidsthedens repræsentanter: alle på og omkring scenen.

Jeget er repræsenteret ved alle, der er over jorden, dvs. alle, der er på og omkring scenen. Der er selvfølgelig et særligt lys på selve scenen, og måske endda midten af den, hvor den uberegnelige Carlotta befinder sig. Set fra dette jeg-perspektiv må det forekomme uforståeligt, at der pludselig dukker konvolutter med ordrer op fra noget, de kalder ”operaens spøgelse” - Fantomet. Det er som analytiker ikke vanskeligt at sammenligne de her uforudsigelige, panikskabende hændelser med, hvad en traumatiseret patient eller klient kunne komme og fortælle som sit problem: ”Ligesom jeg synes, at nu går det hele godt, så sker der noget, der vælter det hele, og jeg ved aldrig, hvornår det kommer. ”

Carlotta er bevidsthedens pendant til den dæmoniske, forfølgende del af Fantomet med en adfærd, der ligger tæt op ad en borderline-problematik. Hun minder lidt om de to stedsøstre i Askepot, der i misundelse, jalousi og manglende indre skønhed skubber Askepot i skyggen for selv at være i centrum, men uden at kunne bære det. Carlotta er som et falsk selv, der i denne problematik med den væsentlige del af jeget i skyggen bliver en oversminket persona, den del af os, som vi viser verden; det synes, som om hun er blot og bar facade uden indhold.

Der er mange mennesker på og omkring scenen, med mange opgaver, et godt billede på jegets mange funktioner. Det er et dramatisk og noget kaotisk bohème liv med Wein, Weib und Gesang, bulder og brag, hvilket musikken afspejler med bl.a. festlige duetter med de to nye ejere. Men jeget er bundet op af konflikter mellem et dårligt fungerende nødjeg og den autoritet, der burde have styr på, hvad der foregår, men ejerne, André og Firmin, er svækket af al den uberegnelighed, der findes.

Larm og støj forhindrer, at de mere inderlige og oprindelige steder i systemet, eller sindet, høres og tages alvorligt. Det gælder både Christine, der i det skjulte har oparbejdet og dyrket et betragteligt sangtalent, og især det potentiale, som Fantomet også besidder. Men jeget kan påvirkes, og det sker voldsomt og dramatisk med Fantomet, der med sin dæmoniske side griber ind og to gange sætter Carlotta ud af spillet. Dermed sætter han processen i gang med at få Christine ud af skyggen.

De skjulte ressourcer – Christine

I musicalens opera, denne verden af kunst og kunstigt, kostumer, sminke og en falsk elefant finder vi Christine og hendes plejesøster, Meg, unge, uskyldige, naturlige – det falder let at identificere sig med Christine i det overlæssede teaterliv.

Christine kan noget, andre ikke kan, eller gør: Christine er i stand til det, som Jeppe Aakjær beskriver i ”Historiens Sang”:

*”Din egen dag er kort, men slægtens lang;
læg øret ydmygt til dens rod forneden:
Årtusind toner op i gråd og sang,
mens toppen suser imod evigheden!” (11).*

I sit kammer, som nærmest er lidt kirkeagtigt, hvor hun er alene med sine tanker, bøn og sang, lægger hun ”øret ydmygt til Sangen fra Selvet,” hvor det sårede Selv er personificeret ved Fantomet med det skadede ansigt, som billede på et Selv, der tidligt har lidt skade.

Vi får indtryk af, at i dette rum, lidt længere nede end de øvrige gemakker, der taler Christine måske med sin far, som en del af Fantom-komplekset. Der er en glasmosaik af Musikkens Engel i et kirkeagtigt vindue. Vi fornemmer, at det kunne være her, hun synger med Musikkens Engel. Måske er det netop denne uforløste sorg over tabet af sin far (og mor), der gør, at hun kan gå under skillelinjen mellem bevidst og ubevidst, fjernt fra verdens larm og lægge øret til Selvets kalden, og være i dialog med det gennem sangen.

Denne evne til at være både i jegets verden og sjælens, har åndebarnet, som Pinkola Estés fortæller om. Åndebarnet Ooruk er søn af en (kvindelig) sæl og en ensom mand, og kan bevæge sig både i vand og til lands og er i stand til at høre kaldet, stemmen, der fortæller, at nu er det tid til at komme hjem, hjem til sig selv. Et sådant mirakelbarn, åndebarn, *la nina milagrosa*, er Christine, hun hører musikken og forstår betydningen. Musikken synes i mange år at være på et forstadie, en slags førsymbol, hvor Christine og Fantomet kan høre hinanden, men symbolet er endnu ikke fuldværdigt. Men det bliver det, da Fantomet sætter Carlotta ud af spillet og dermed også bliver signalgiver til, at nu kan udviklingen for alvor begynde. Og da Christine har leveret sin smukke sang på scenen, er hun stærk nok til at arbejde på at møde det, der findes i det fraspaltede sted i skikkelse af den syngende Fantomet med det sårede ansigt.

I hverdagens klinik gælder det om at finde vores deprimerede, traumatiserede, ængstelige patienters åndebarn, deres indre Christine, der kan høre sangen fra dybet og alliere os med hende midt i mylderet af personlighedens andre sider. Nogle gange må vi sågar vikariere for den indre Christine, hvis hun er skræmt langt væk, og lade hende i fred, indtil hun tør vise sig.

Det er let at få indblik i rædslen, når vi i musicalen med dens virkemidler får vist, at det er en kamp på liv og død; Fantomet er ved at slå Raoul, Christines genfundne kærlighed, ihjel, og senere omvendt. Begge gange beder Christine for den truede mands liv. Men først da hun lover at elske Fantomet, bevæges han af hendes kærlighed, og man kan vist sige, at en indre kærlighed til den sårede del, den del, der i sin tid blev forladt, er etableret, og Fantomet kan slippe sin rolle som tyrann og frigiver Christine til Raoul.

I et af filmens sidste afsnit får vi løftet sløret for, at tankegangen om de bagvedliggende traumer, om forladthed, eller ”sorg (over faderens død) på afveje”, er sandsynlig.

Christine synger:

*“Help me say goodbye
Angel, Father,
Friend or Phantom...”*

En langstrakt, indkapslet sorg, der dog ad omveje via Carlotta, via Fantomet, via Christine i skyggerne, hele tiden har gjort opmærksom på sig selv. Ordene demonstrerer, hvordan far, musikkens engel, ven og fantomet har været vævet af det samme stof.

Hvad vandt Christine?

Musicalfortællingen er som et eventyr; man kunne spørge sig, hvilket kongerige vandt hun så halvdelen af? Hun kom igennem den lange rejse til kældrene, og tilbage igen. Jeg tror, at Christines erobring her er det almene liv, et liv, hvor hun ikke behøver bekymre sig mere om, hvad Carlotta finder på, eller hvad Fantomet finder på, og hvor hun har erobret scenen og kan gifte sig med sin barndomskæreste Raoul og få et helt almindeligt liv. Det er det almindelige liv, vi alle skal tilegne os og leve. Med tidlige traumer i bagagen er processen sværere og mere omfattende, men som vi får vist her, ikke umulig.

Hvordan understøtter musikken symboliseringen?

Allerede i indledningen af filmen konfronteres vi med musikkens budskab: Vi skal ud på en farlig færd. Vi får tonerne fra et orgel for fuldt udtræk, fem toner ned på en kromatisk skala, pause, derefter de samme fem toner op (12). Vi har lige set filmens titel, “Phantom of the Opera”, på skærmen, titlen er skrevet i en slags mosaik, der opløser sig i sine enkeltdele. Med musikken, der kommer umiddelbart efter, er scenen sat, billedligt og musikalsk; vi skal beskæftige os med det splintrede sind, og det er en farefuld færd.

Disse fem toner er bygget op som fem på hinanden følgende halvtoner, der ifølge psykoanalytiker og pianist Julia Nagel er i kredsen af intervaller, der musikalsk beskriver ængstelse, ustabilitet og flertydighed (13). De bliver kaldt “den perfekte disharmoni” eller “djævelen i musikken” (før baroktiden undgik man dem simpelthen!). Disse toner bliver - i en række på fem - skærende dissonante. Når lytteren så via musikken får adgang til disse følelser, kan vi derefter søge efter tonal og emotionel forløsning.

Men tilbage til de fem toner. Udover at repræsentere det dunkle og flertydige i, hvad der venter os, fører de os nedad med en rystende, kromatisk bæven, men håbet, og det, der musikalsk gør, at vi kan give os i kast med projektet, er, at efter en lille pause kan vi begive os opad igen ad den samme tonestige – vi kommer op igen! Disse skæbnetoner lyder igen og igen gennem indledningsstykket og vender tilbage gennem hele filmen, vi går nedad med tonerne og så opad igen, det, der har givet den levende vekslen mellem modsætninger i fig. 1, symboliseringen.

Da Christine er trådt ud af balletkorpsets skygge ind på scenen, når hendes stemme i en nedadgående bevægelse det lyttende øre, der venter. Øret, der med sine fugtige, labyrintiske og usynlige gange repræsenterer det ubevidste, og som kan sættes i bevægelse eller ligefrem befrugtes af lyd, som Jomfru Marias øre, der modtog Gabriels ord fra Gud (14).

Denne musik fra Christine er svaret på den kalden, som Fantomet længe har arbejdet på, og den sætter ham i bevægelse op til Christine. Han får hende med sig ned mod kældrene i en harmonisk og sanselig duet,

mens de går ned ad trapper og gange. De bevæger sig syngende nedad og sangen giver nærmest et billede af to DNA-strenger, der snor sig hengivent om hinanden og forenes: her sker symboldannelse, og situationen bliver, med Jolande Jacobis ord, svanger med muligheder. Musikkens harmoniske og stabile intervaller gør, at man sammen med Christine kan, som teksten siger: *“abandon one’s defenses”* (slippe sine forsvarsattituder) og overgive sig til musikken og processen.

Denne vekslen mellem ”djævelen i musikken” og smukke, harmoniske duetter giver os flere ting. Djævelen i musikken med dens disharmoni er med til at understøtte billedet af kaos, mens harmonien peger mod håb, restitutionsmuligheder og mere harmoni, som kan ”bære” arbejdet med den kaotiske side.

Konklusion

Den engelske psykoanalytiker, Sarah Nettleton, har sagt, at brugen af ord til at oplyse det, der i essensen er non-verbalt, aldrig kan blive fuldkomment, og brugen af psykoanalysens ord er stadig inadækvate til at møde musikkens gåde med (15).

Med respekt for dette udsagn vil jeg dog hævde, at den gådefulde musik har været vejviser hen imod en forståelse af dette moderne, komplekse eventyr for voksne om den vanskelige proces med at frigive og integrere den ”fangne personlige ånd.”

Ved at være opmærksomme på musikken som centralt symbol, hvad der går forud for symbolets fuldværdige fremtræden, de emotionelle oplysninger gemt i musikken og udviklingen af symboliseringsprocessen, i kombination med væsentlig teori om psykens spaltede steder, får vi løftet en flig af de processer, der skal til for at integrere sindets indkapslede steder. Som analytikere og terapeuter får vi her budskaber om at finde og lytte til vores patienters indre Christine’er, der kan høre kaldet fra de traumatiserede steder. Vi kan alliere os med indre Fantomet’er med evnen til at få sat Carlotta’erne ud af spillet og sidst, men ikke mindst, at finde den sårede del af Fantomet, elske den og lytte til den vej, den kan vise til de nødvendige sorgprocesser, hos vores klienter, hos os selv.

Således inviterer musikken i drømme og fortællinger os til ikke bare at være opmærksomme på følelseslaget, men også til med Aakjærs ordvalg at lægge øret ydmygt til traumets rod i sindets dybere lag.

Litteraturliste

1. Cardinal, M. (1975): Ord som forløser.
2. Leroux, G. (1910): The Phantom of the Opera
3. DVD: The Phantom of the Opera, musical by Andrew Lloyd Webber, screen version by Joel Schumacher in 2005.
4. Carl Gustav Jung. Die Dynamik des Unbewussten, CW 8. Walter-Verlag Olten 1971.
5. Carl Gustav Jung. Letters Volume 1, p. 542. Routledge & Kegan Paul, London 1973. Citeret i: Patricia Skar (1995): Music and Analysis: Contrapuntal Reflections. Proceedings for the XIX Congress in Zürich 1995. Mary Ann Mattoon, editor.
6. Margaret Tilly. The Therapy of Music. I W. McGuire and R. Hull (Ed.). C. G. Jung Speaking, p. 273-275. Princeton University Press, Princeton N.J. 1977. Citeret i: Patricia Skar (1995): Music and Analysis: Contrapuntal Reflections. Proceedings for the XIX Congress in Zürich 1995. Mary Ann Mattoon, editor.
7. Stefano Carta. Music in Dreams and the Emergence of the Self. I: Journal of Analytical Psychology vol. 54, Issue 1 2009.
8. Clarissa Pinkola Estés. Kvinder som løber med ulve. Bogklubben 12 bøger 1996.
9. Donald Kalsched. The Inner World of Trauma – Archetypal Defenses of the Personal Spirit. Routledge, London, New York 1996.
10. Ludvig Igra. Psykoterapi på liv og død – om destruktivitet og livsvilje. Hans Reitzel, København 1990.
11. Jeppe Aakjær (1917): Historiens sang (Som dybest brønd gi'r altid klare vand), Højskolesangbogen 18. udgave, Forlaget Højskolerne 2006
12. <http://www.hamienet.com/score27521-3.html> (noder til femtone musikken).
13. Julia J. Nagel. Melodies of the Mind: Connections between Psychoanalysis and Music. Routledge, London, New York 2013.
14. Mary Lynn Kittelson. Sounding the Soul: The Art of Listening. Daimon, Einsiedeln 1996.
15. Sara Nettleton. Music and internal experience. Artikel, som der blev forelæst over i: The Interdisciplinary Colloquium for Psychoanalysis and Culture, New York 2004 (på det tidspunkt endnu ikke udgivet).

Om Christel Bormann



Jungiansk analytiker.

Læge og specialist i psykodynamisk psykoterapi og supervision.

Kirke- og korsanger.

Mangeårig erfaring fra børne- og voksenpsykiatri.

Privat praksis i Herning og Århus, ind imellem også i København; arbejder med analyse/terapi, supervision og undervisning.

Medlem af DSAP's bestyrelse siden 2017, og studieledelsen siden 2020.