

PSZICHOANALÍZIS ÉS MŰVÉSZET

**„ÉS ÉN SZABADABB ÉS MEGFOGHATATLANABB
VAGYOK MINDEN MADÁRNÁL...”***

Bartók Béla személyiségéről és művészi világképéről

Horgász Csaba

A pszichoanalízis számos klasszikus műelemzésével bizonyította azt a ma már közhelyszerű megállapítást, hogy a valódi alkotóművészet „ősforrása” a művész tudattalanja. A klasszikus freudi elmélet meggyőzően tárta fel a művek manifeszt tartalmát megalapozó tudattalan vágyak és konfliktusok erőjatekait, mindmáig kevésbé alkalmas azonban a műalkotások formai, strukturális jellegzetességeinek értelmezésére. A pszichoanalitikus elmélet fejlődése révén — az énpszichológia és a tárgykapcsolati elméletek megjelenésével — úgy tűnik, közelebb kerültünk a probléma megoldásához. A műalkotások formaanalízisének igénye először az énpszichológiában jelentkezett, mely rámutatott az énfunkciók és a művek formaképző elvei közötti szoros összefüggésekre (lásd Noy, 1979). A tudattalan klasszikus, freudi elméletét valló énpszichológia formaanalízise azonban még nem képes tartalom és forma együttes értelmezésére; nem tud választ adni arra a kérdésre, hogyan vezethető le az ösztönimpulzusok „*káosz*”-ából a műalkotások „*rend*”-je. Ez a „rend” (a műalkotás szerkezeti felépítése, formája) valamely struktúrából eredeztethető; pszichológiai magyarázata a tudattalan *strukturáltságának* hipotézise talaján lehetséges. A „strukturált tudattalan” koncepciója pedig, a belső tárgykapcsolati mátrix hipotézisének bevezetésével, a tárgykapcsolati elméletekben (Kernberg, 1976) jelentkezett. Természetszerűleg következik ebből, hogy szorosabb értelemben

* Köszönetemet fejezem ki Flaskay Gábornak és dr. Szőke Györgynek a dolgozathoz fűzött értékes észrevételeikért.

vett műelemzés (mely a forma analízisét is magában foglalja) csak a tárgykapcsolati elmélet figyelembe vételével lehetséges.¹

Bár a jelen dolgozat kereteit meghaladja a Bartók-művek elemzése, a Bartók személyiség szerveződését jellemző néhány fontosabb strukturális elem kimutatásával, a fentiekkel összhangban, talán képes néhány, a műelemzést is megalapozó tájékozódási pont felállítására. Ez indokolja, hogy Bartók személyiségének (elhárító mechanizmusainak és internalizált tárgykapcsolatának) *strukturális* összefüggéseire helyezzem a hangsúlyt.²

*

A belső tárgykapcsolatok és elhárítások mindenekelőtt valós interakciókból rekonstruálhatók. A pszichoanalitikus megközelítés számára a Bartókról szóló irodalomban egyedülálló Agatha Fassett Bartók amerikai éveiről írott könyve (Fassett, 1960), mely a párbeszéd interakciók valóságos tárháza. Az emigráns Fassett, az egykori magyar zeneakadémista (leánynevéen Illyés Ágota), egyike volt Bartók és második felesége, Pásztor Ditta, amerikai segítőtársának. Fassett igen sokat tett a Bartók-család boldogulásáért az Újvilágban, s az együtt töltött hónapok alatt — különösen az író nő vermonti birtokán, közös nyaralásaik során — intenzív kapcsolat alakult ki közöttük. Fassett mély empátiával figyelte Bartókot, és kifinomult lélektani érzékenységgel közvetítette benyomásait. Kapcsolatuk nem volt problémamentes; a könyv lapjain szinte átsüt a közöttük feszülő, teljesen soha fel nem oldódó, rejtett érzelmi konfliktus. A könyv megírásának fontos motívuma lehetett az elintézetlenül maradt érzések utólagos feldolgozása. Erre azonban az írónőnek csak úgy volt esélye, ha idealizációktól mentes, őszinte képet közvetít a zeneszerzőről, mely szándékát könyve alcímével (az eredeti angol nyelvű kiadásban *címével*) is jelzi: *The Naked Face of Genius* (A zseni leplezetlen arca).

Ezeknek az emocionálisan színezett adatoknak a közzétételével számos olyan összefüggés válik megragadhatóvá, amelyet a Bartóknak szentelt visszaemlékezések „kötelező” idealizációja „elfelejt”, tapintatosan elhallgat, vagy egyszerűen nem ismer. mellett, a Fassett-tel való interakciókon keresztül, Bartók belső tárgykapcsolatait *in vivo*, működés közben érhetjük tetten. Így az írónőben keletkező benyomásokat — a pszichoanalitikus terápiában kialakuló viszontáttételhez hasonlóan — a Bartókban végbemenő lelki folyamatok tükröképeként kezelhetjük.

¹ Ezt a témát, önálló dolgozat keretében, a későbbiekben szándékozom kifejteni. (A tárgykapcsolati szemlélet irodalmi mű elemzésében való illusztratív alkalmazásához lásd Horgász, 1993.)

² A Bartók személyiségével foglalkozó csekély számú tanulmány közül a legátfogóbb kép kialakítására, tudomásom szerint, Pethő Bertalan *Bartók rejtekútja* című könyvében tett kísérletet (Pethő, 1984; az ide vonatkozó irodalmat lásd a könyv jegyzetanyagában). A könyv „Személyiség” című fejezete sokoldalúan ábrázolja Bartók jellemvonásait, és részleteiben ismerteti viselkedési szokásait. Ezért e helyütt mellőzöm Bartók személyiségének leíró, fenomenológiai bemutatását; helyette — hipotetikus módon — személyisége egyes aspektusainak dinamikus, interpretatív elemzésére vállalkozom.

Bartók lelki életében jelentős szerepe volt a primitív elhárításoknak (mint például a védekező célú projektív identifikációnak, a hasításnak, a primitív idealizációnak, a grandiózus fantáziáknak és leértékelésnek), melyek sajátos internalizált tárgykapcsolatával állnak összefüggésben. Ezek felismerése személyisége és művészete számos vonására magyarázatot kínál.³ A következőkben először az említett elhárítások, majd a feltételezett belső tárgykapcsolat sajátosságainak kimutatására teszünk kísérletet, s utalok az egyes művek háttérében álló lehetséges tudattalan meghatározó tényezőkre.

1. Fassett és Bartók — projektív identifikáció

Fassett Bartók iránti attitűdjét zeneakadémista korában, személyes ismeretségüket megelőzően, a túlfűtött idealizáció, csodálat jellemezte:

„...Bartók tanár úr volt az eszményképe mindnyájunknak, szobra a nagyságnak és mindennek, ami új, felrúzó és hitet lobbantó. (...) Nem én voltam az egyetlen, akinek Bartók mítosz és kultusz volt...” (18–19, kiemelés az eredetiben).

Sok évvel később, Amerikában, találkozása Bartókkal azonban szinte sokkoló hatása volt számára. A könyv e legelső, kulcsjelenetében — a pszichoterápiák első interjújához hasonlóan — sűrítve, szinte minden fontosabb eleme megtalálható kapcsolatuk jellegének, illetve, általában véve, Bartók legszembeötlőbb vonásainak. Bartók szkizoid elhatárolódását az író a következőképpen jellemzi:

„Zárkózottsága újból megdöbbsentett. Most nyugodtan állott, baráti társaság körében, de ebbe a környezetbe sem olvadt bele jobban, mint az utcai járókelők idegen áramába. ...az volt abban a pillanatban az érzésem, hogy Bartók és beszéd-témája valamilyen más síkon mozog, mint a hallgatói. Elszigetelten, magányosan” (20).

A szobában, ahová Fassett belép, Bartók éppen egy szokatlan formájú kókuszdiót tart a kezében, és nehezen barátkozik meg a gondolattal, hogy a kókuszdió nem felel meg a kókuszdiókról alkotott elképzelésének: „Hogy volna ez kókuszdió?” (21). Ekkor, a jövővényt megpillantva, a szokásos udvariassági és bemutatkozási formulákat mellőzve, Fassettet próbálja meggyőzni igazáról:

„...Bartókot nem zökkentette ki semmilyen bemutatkozás a megkezdett gondolatmenetéből. Hirtelen felém nyújtotta, nem a kezét, hanem a vita tárgyát, hogy nézzem meg. 'Hát maga szerint kókuszdió ez?' — kérdezte” (21).

A bemutatkozás és a másik iránti szokásos előzékeny érdeklődés megkerülésével, illetve a váratlanul neki szegezett kérdéssel Bartók bizonytalan

³ Élmény és mű szerves kapcsolatáról maga Bartók mondja a következőket: „Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dübének, bosszújának, torzító gúnyjának sarcasmus-ának megnyilatkozását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szemvédeljeit” (Ifj. Bartók, 1981, 187).

helyzetbe hozza partnerét. Ezzel — nem minden agressziótól mentesen — fölébe kerekedik, és ellenőrzése alá igyekszik vonni. Fassett, meglepetésében, először behódol Bartók tekintélyének:

„*Nem tudom. Szerintem egy cseppet sem hasonlít kókuszdióra — sokkal simább és nagyobb! Alig fejeztem be, mindjárt észrevettem, hogy csupán az ő szavait ismétellem*” (21).

Fassett-et Bartók makacs kérdezősködése („*De látott ehhez hasonlót már?*”, 21) végül ellenállásra ingerli, és igyekszik helyreállítani a számára egyre kedvezőtlenebbé váló erőviszonyokat:

„*Láttam egyszer egy ihesvalamit, éppilyen volt, azzal a különbséggel, hogy átalakították egy zordnézésű indiánjövét...*” (21–22).

Bartókot szinte lesújtja Fassett válasza:

„*Erről a tájékoztatásról szívesen lemondtam volna — mondta. Jókedve, vidámsága ellillant. Letette a kókuszot a zongorára és elfordult*” (22).

Ez a válasz, az előzővel ellentétben, új stratégiához folyamodik: minthogy Fassett nem akart kötélnek állni, a kontrollt más módon kell megszerezni fölötte — a büntudatkeltés eszközével. Noha az író nem érti, mi rosszat tett, Bartók válaszából mégis nagyon rosszul kezdi érezni magát:

„*Nem sejtette velem megsértődésének az okát, én meg magamtól ugyan rá nem jöttem. (...) Minthogy azonban ez volt vele az első beszélgetésem, és első kudarcom, azt hittem, hogy szentségtörést követtem el, ha nem szándékosan, hát legalábbis jóvátehetetlen gondatlanságból és tapintatlanságból, és rettenetesen rosszul éreztem magam*” (22).

Ebben a kis epizódban Bartók kommunikációját a projektív identifikáció jellemzi: partnerét igyekszik erőszakosan kontrollja alatt tartani, én-idegen érzéseket keltve benne. Mint Fassett megjegyzi:

„*Válójában sosem tudtam védekezni az ellen a csipkelődő szokása ellen, hogy olyan látszatba keverjen, ami nem volt a sajátom*” (81).

A védekezésésként alkalmazott projektív identifikáció célja a belső rossztól való megszabadulás, oly módon, hogy az egyén kivetíti magából és partnerét a vele való azonosulásra készíti. Ez az, amitől Fassett is szenved, miközben Bartók átélheti saját „jóságát” és élvezzi a helyzetet.⁴

Minthogy ez a fajta kontrollra törekvés a partnert korlátozza szabadságában, egy szimmetrikus kapcsolatban, érthető módon, ellenállást kelt. Úgy tűnik, Fassett-tel is hasonló dolog történt: érezteti az olvasóval, hogy Bartók ellentmondást nem tűrő viselkedését nem mindig tartja igazságosnak, és, noha a Bartók iránti tisztelet visszatartja a nyílt konfrontációtól, nem tudja megállni, hogy utólag, a nyilvánosság bevonásával vegyen elégtételt. A következő interakció szépen illusztrálja a közöttük zajló látens játszmát, ami természetesen mindig a baráti jóindulat és kölcsönös tisztelet keretei között marad. A „csipkelődés”

⁴ Hozzá kell tennünk, hogy ezek az egyedi projektív identifikációk nem hoznak tartós megoldást, mert a belső tárgyszerkezet, a hozzá tartozó affektusokkal, folyamatosan újra termeli a feszültségeket, ami újabb projektív identifikációkat tesz szükségessé.

mélyén azonban valódi nézetkülönbségek rejlenek.

Miután Fassett a Bartók-házaspárt vermont-i nyaralójába fogadta, egy alkalommal Bartók a következő kérdést szegezte neki:

„Hogy lehet az — kérdi —, hogy a maga házából hiányzik egy ilyen fontos dolog, mint a hollandi kemencé” (117).

A kérdésből érezzük a számonkérő élt s a rejtett bírálatot, miszerint a házigazda értékrendszerével baj van, ha ezt az alapvető tartozékot, a „hollandi kemencét” elmulasztotta beszerezni. Fassett ösztönösen érzi a Bartók kérdéséből áradó, nyomásként ránehezedő ítéletet (projektív identifikációt) melyben egy rávetített negatív énképpel *kell* szembesülnie, és válaszában „virágnyelven” érezeti a zeneszerzővel, hogy ezt a nyomást visszautasítja, „lázad” ellene:

„Hát — mondtam —, ez aránylag új ház, olyan ember építette, aki fellázadt a vermont-i farmerek hagyományos építkezési stílusa ... ellen; úgyiszló dacból építette így a házát” (117, kiemelés tőlem).

De Bartók sem hagyja annyiban a dolgot, és újfent indulatosan reagál:

„Dacból! — kapott Bartók a szóba, mintha labda lett volna, amit hozzávágtam. — Csak a bolond szakítana dacból a múlttal” (117).

Itt már kvázi „bolondnak” nevezi vitapartnerét. Az idézetben szereplő „labda” szép metaforája az interakcióban oda-vissza áramló, agresszív színezetű projektumoknak.

A könyv tanúsága szerint ezekből a vitákból végül mindig Bartók került ki győztesen, jó adag indulatot hagyva az írónöben, amit ő aztán elfojtott. Véleményem szerint éppen ez, az „elfojtott visszatérése”, az indulatok utólagos feldolgozásának vágya a könyv megírásának legfontosabb indítéka:

„Igen, máig is bánít, hogy nem mondhattam el Bartóknak mindent...” — írja Fassett (132).

Fassett tudattalan neheztelése, mely feltehetően fontos szerepet játszott könyvének megformálásában, pszichológiai elemzésünk számára azzal az előnnyel jár, hogy a könyvben Bartók személyiségének azon aspektusai kaphattak hangsúlyt, amelyek feltehetően élő kommunikációit is jellemezték.⁵ Ennek domináns vonása a környezet — projektív identifikációval történő — kontrollálására való törekvése. A projektív identifikáció használata Bartók fontos személyiségvonása, ezt vesszük szemügyre közelebről a következő részben.

2. Szkizoid elzárkózás

A projektív identifikáció a borderline személyiség szerveződés egyik tipikus elhárító mechanizmusa (Kernberg, 1990). Ennek túlzott alkalmazása számos negatív következménnyel jár. Mivel a projekció következtében a belső rossz

⁵ Fassett gyakorlatilag figyelmen kívül hagyja Bartók közéleti és zeneszerzői tevékenységét, és szinte kizárólag emberi megnyilvánulásaira koncentrál.

tárgyak a környezet tárgyaiba vetülnek, az egyén paranoid (üldöztetéses) szorongást él át; az őt körülvevő emberekben rosszindulatot és ellenségességet feltételez, amit vagy elkerül, vagy ha ez nem lehetséges, igyekszik kontrollja alatt tartani (Klein, 1975).⁶

Ez a modell részleges magyarázatot kínál Bartók szkizoid, emberkerülő és távolságtartó magatartására, amelyet Fassett, többek között a következőképpen jellemez:

„Nagyon nehéz volna számot adnom arról, hogy a barátaim megérkezéséig eltelt néhány nap alatt milyen észrevehetetlen fokozatokban vonult vissza önmagába, de mire megjöttök, addigra olyan tökéletesen visszahúzódtok, akár a teknősbéka a házába, melyet száz évig növelt. Nemcsak hogy a problémákat nem beszélte meg a látogatókkal, hanem egyáltalában elzárkózott minden beszélgetés elől. (...) Ha egyszer-egyszer lejött a közös ebédre, nem vett tudomást senkiről, csak épp egy merev főbiccentéssel jelzett valami köszönésfélét, de azt is úgy, mint a vakember, aki nem tudja, hogy emberekkel zúzólt terem előtt, vagy üres szobában hajlik-e meg” (177).

Bartók elzárkózását az emberek elől egy másik, ezzel összefüggő szempontból is megfogalmazhatjuk. A következő idézetek jól illusztrálják gondolkodásának és szándékainak befolyásolhatatlan öntörvényűségét, zártságát:

„Most már igazán abbahagyta, szokása szerint hirtelen lezárva a témát, s nem lehetett folytatni a beszélgetést. Az ilyen kérdésekre, amilyen az enyém volt, csupán azért válaszolt, mert történetesen éppen kedve kerekedett hangosan gondolkozva kifejezni a maga válaszított tárgyat. Sosem álltattam magam, hogy bizalmába vett. Tiszán láttam, hogy engem csupán az önmagával folytatott társalgásba kapcsol be, s kérdéseim nyilvánvalóan ostobán és bosszantóan érintették, mibelyt eltértek az ő gondolatainak az irányától, s mibelyt hangosan gondolkozó kedve elmúlt. Attól kezdve, hogy a gondolataitól eltérítették, a továbbiakban már zavarták a magányát, hová oly határozottsággal vonult vissza, mintha csak bevágta volna az ajtót a látogatója előtt” (194).

Ez a merev befolyásolhatatlanság az egészen ártalmatlan- és a partner számára

⁶ A projektív identifikáció infantilis eredetéből következik, hogy mindenekelőtt nonverbális kommunikációs technika, ami természetzerűleg felhasználja a hangadáshoz kötött metakommunikációt (hanglejtés, beszédritmus, hanghordozás, stb.) is. Egyesek út vezet innen a zenei kifejezőmódhoz! Könnyen lehet, hogy a zene arra is alkalmas, hogy a preverbális kommunikáció hangadáshoz kötött megnyilvánulásait, átalakított módon, magába építse (talán éppen ezen alapul?), és ezzel a projektív identifikáció egyik kommunikációs közegévé váljon! A kellemes zene kellemes állapotokat közvetít, a kellemetlen negatív hatásokat kelt, és ezen keresztül kommunikál. A zenén keresztül így a zene megalkotójának belső tartalmai projiciálódnak a befogadóba, aki azután ezekkel az állapotokkal azonosul. (Projektív identifikációval nemcsak negatív, hanem pozitív állapotok is kommunikálhatók.) Bartók — Fassett tanúsága szerint — már kora gyermekkorában képes volt jó és rossz belső állapotainak zenén keresztül történő kommunikációjára: „...gondolatban követtem őt beteges kora gyermekeségtől fogva; láttam, hogy igyekszik anyjának kedvében járni, hogyan csodálhatja meg vele korai zongora-kíséreteit, azokat a bájos kis dallamokat, amelyek oly nagyon gyönyörködtették az édesanyját, s azokat a kevésbé bájosakat, amelyek egy cseppet sem gyönyörködtették, s amelyekről teljes tekintélyének latbavetésével igyekezett leszoktatni, de többnyire eredménytelenül” (139).

teljesen közömbös mindennapi élethelyzetekre is kiterjed, ami agresszív, kontrolláló aspektusa háttérben elhárító, *védekező* jellegét nyomatékosítja. Ez derül ki az alábbi humoros epizódból:

„*Az étvágya gyenge volt, és válogatós. Sokáig habozott, mielőtt valamilyen ételbe belekóstolt volna. Mindig arra a fürdőzőre emlékeztetett, aki erőt próbál gyűjteni, hogy a hideg vízbe ugorjék.*

Egyszer, amikor rajtakapott, hogy figyelem készülődését, meg is jegyeztem:

— *Bizonyára olyan pontos elképzelései vannak az ételek ízéről, hogy fél megkóstolni, bátba nem elégíti ki a várakozását.*

— *Ne legyen olyan goromba korán reggel — mondta enyhe mosollyal. — Inkább azt árulja el, ha tudja, hogy kell csinálni a szilvalekváros gombócot. (...)*

— *Akarja, hogy ma estére az legyen?*

— *Estére! — kiáltotta teljesen megbotránkozva. — Debogy akarom ma estére! Ilyen rövid idő nem elég abhoz, hogy megjöjjön hozzám a kedvem. Lássuk csak, ma van hétfő, ugye? Hát, mondjuk, csinálja meg csütörtök estére. Addig épp elég időm lesz, hogy olyan hangulatba kerüljek, amelyben a legteljesebben tudom élvezni?* (123–124).

Bartók elhatárolódó viselkedését itt is paranoid szorongásai magyarázhatják. Ugyanis, ha Fassett nyomban megcsinálná a gombócot, ezzel a helyzet kontrollját is a kezébe venné (tőle függ, mit eszik Bartók), ami azzal járna Bartók számára, hogy valaki más hatalmába kerül, és elveszíti függetlenségét. Az idő kitolásával azonban visszaszerzi a kontrollt (ő mondja meg, mikor és mit akar enni). Fassett másutt így jellemzi a Bartókot körülvevő metakommunikációs „páncélt”:

„*Arca újból a márványszobor mozdulatlanságát vette fel, de olyan szoborét, melynek fárdatatlanul mozognak a szemei, s minduntalan kész arra, hogy bármilyen tolakodó és választ sürgető emberi közeledést visszautasítson*” (116).

Az effajta alkalmazkodási nehézség, klinikai szempontból, a nárcisztikus személyiség-rendellenesség körébe tartozik (Kernberg, 1990). Mint ismeretes, a nárcizmus paradoxona éppen az, hogy a grandiózus self fantáziája sérült énképet kompenzál; az önfelnagytás mögött komoly önértékelési problémák rejlenek. A grandiózus fantáziák azonban csak úgy tarthatók fenn, ha az őket veszélyeztető — a realitással konfrontáló — külvilági hatások kirekesztődnek. Ez újabb magyarázatot kínál Bartók zárkózottságára és „diszkurzív” (Pethő, 1984) kommunikációjára.⁷ Ez az attitűd komoly nehézségeket okozhatott a zeneszerzőnek a társasági élet szabályainak elsajátításában, ami — Fassett idézi szavait — feleségének is gondot okozott:

„*Mindig bámulatba ejt, hogy mennyire fogalma sincs a békőköznapis társalgásról. (...) S gondold csak meg, mily sokat kell magyarázkoynom az embereknek, akik személyes sértésnek fogják fel az ő személytelen beszélgetését!*” (120–121).

A személytelenség — védekezés, és nem az érzelmi sekélyesség vagy sivárság jele. Ellenkezőleg: olyan fájdalmas (traumatikus) tapasztalatvilágot sejtet,

⁷ Bartók grandiózus fantáziáinak pszichogenezisére vonatkozó elképzeléseimet a dolgozat utolsó részében tárgyalom.

melyről beszélni nem lehet,⁸ és elviselni is csak különböző elhárító intézkedések mozgósításával lehet. Erről megint csak Pásztor Ditta lebbenti fel a fátylat, amikor Fassetnek a kókuszdió-jelenet kapcsán hozzá intézett mentegetőzésére — „*De fogalmam sincs, mi rosszat mondbattam?*” (22) — így válaszol:

„*Nem volt abban semmi rossz..., csak épp hogy rosszabb már nem is lehetett. Mert ugyan bonnan is tudhattad volna, hogy ártatlan megjegyzésem mily sok érzékeny pontján sérti meg. Az amerikai indiánok, tudod, régóta fájnak Bélának. Ő mindig azokkal érez együtt, akikkel igazságtalanul bánnak. Az a dicsőséges kókusz-fej, amit emlegettél, az ő szemében az indiánok megalázottságának és szenvedésének a jelképe volt. Ráadásul pedig gyűlöl mindent, ami a természetet eltorzítja?*” (22).

3. Hasítás

Az utóbbi idézetben Bartók közismert természetszeretete sajátos összefüggésben jelentkezik: elválaszthatatlanul összefonódik a megalázottakkal és szenvedőkkel való mély együttérzésével, akik számára éppúgy a legnagyobb tiszteletet követeli, mint a természet számára. Ez az együttérzés, mint jeleztem, Bartók saját traumatikus élményvilágára utaló személyes érintettségét jelzi, a természet iránti odaadása, a természet *idealizációja* pedig a trauma elhárításának egyik eszköze (vö. Kernberg, 1990). Idealizáció azonban nem létezik önmagában; mellette, lehasított módon, mindig fellelhető az ellentétes tendencia, a gyűlölet és leértékelés. Nem hiányzik ez Bartók személyiségéből sem. Világképében erős indulati töltéssel, élesen elkülönül egymástól a természet és természetes mérték-telenül odaadó csodálata, és a művi és természetellenes szenvedélyes gyűlölete. Megalkuvás és kompromisszumok nélkül hódol a Természet előtt, és esküdt ellensége mindannak, ami ezzel az idealizált világgal, szerinte, összeférhetetlen.

Az ideális és leértékelt közötti hasítás Bartók személyiségének általánosan jellemző elhárító mechanizmusa. Ez nyilvánult meg emberi kapcsolataiban is, ahol csak a tiszta, egyértelmű végleteket — a jót és rosszat — ismerte. Bartók Menuhinhoz fűződő kapcsolatáról írja Fasset:

„*...Bartók a mindennapi életében vagy erős vonzalmat vagy teljes közönyösséget mutatott, s a kettő között semmit sem. Persze, tudott szenvedélyesen gyűlölni is, de gyűlöletét visszafojtotta és azok ellen a csaknem jelképes alakok ellen fordította, akiket a gonoszság elemeinek tartott, s indulatának hevességét cseppet sem módosította, akár a rég múlt történelemben éltek azok az alakok, akár most, a mi időnkben jözték ki értő, romboló praktikáikat?*” (288).

Az érzések *hasítása* Bartók újabb domináns személyiségvonása. A hasítás dinamikája, defenzív funkciója az egymásról lehasított tárgykapcsolatok (az

⁸ Ez a traumatikus élményvilág azért sem verbalizálható, mert preverbális eredetű és a „test nyelvén beszél” (a különböző pszichoszomatikus betegségekből, majd később — zenéjében), ennél fogva a tudatosság számára kevésbé hozzáférhető.

idealizált- és a leértékelt tárgyhoz fűződő viszony) közelebbi szemügyre vételével válhat világosabbá.

4. Idealizáció

4. 1. A paraszti kultúra idealizációja

Természet és paraszti kultúra szinte szinonimák voltak Bartók szótárában; felfogása szerint a népi a természetibe mint lételemébe ágyazódik bele. A könyv hatodik fejezetében, amikor Bartók birtokba veszi új lakásukat, melyet a nők már előkészítettek számára, néhány színes magyar hímezésre lesz figyelmes, amelyeket Fassett és Ditta akasztott a falra:

„Ezt azonban kimosták! — jegyezte meg csalódottan. — Milyen kár! Minden szagot kimostak belőle! Ha nem mostatók volna ki, pontosan meg tudnám mondani, hogy hogy valók, még tán a falu nevét is felidézné. (...) — Az ilyen dolgokat nagy tisztelettel kellene kezelni, mint az ereklyéket. Amit ti piszoknak mondtok, az régiségük patinája” (76).

Bartók csaknem úgy viszonyul a népművészet e tárgyaihoz, mint a gyermek „átmeneti tárgyához” (Winnicott, 1973); nem szabad megváltozniuk (tilos kimosni őket!), mert akkor elveszítik azonosságukat, és a gyermek tárgyvesztést él át.

Winnicott (1973) kimutatta, hogy ezek az átmeneti tárgyak valójában az anya (végső soron az anyai mell) helyettesítői, melyek (a kisgyermekkorban) egyszerre külsők, valóságosak, ugyanakkor „belső”, vagyis a gyermeki fantázia projektumainak hordozói. Szerepük a jó anya erős, teherbíró fantáziája (a jó belső tárgy) kialakulásának és megszilárdulásának elősegítése.

Ez alapján feltételezhető, hogy a népi hímezés nemcsak Magyarországot képviselte Bartók számára, hanem magát a családi otthont, s egészen édesanyjáig vezet bennünket. A népi kultúra idealizálása és Bartók rajongása a természeti iránt, végső soron, a „jó anya” (az anya ideális aspektusa) iránti odaadását jelképezi.

Bartók fantáziájában a népi és az ideális anyai közötti elválaszthatatlanul szoros kapcsolatot a legmeggyőzőbben az alábbi — Fassett házvezetőnőjének kenyérsütésére adott reakciójaként elhangzott — gondolatmenete illusztrálja:

„Maguk tehat így sütnék kenyeret — mondta, közelebb lépve az asztalhoz. — Hideg porcelántálban, hideg fémkanállal, a délután kellős közepén. Nem csuda, ha a maguk kotyvalékjai sem hasonlítanak, ami megérdemli a kenyér nevét. (...) Elsősorban is — kezdte, minden szavát külön hangsúlyozva — hajnalban kell sütni, hajnalban, amikor az éjszakáról maradt sötétség összevegyül a kelő nap fényével, s olyan konyhában, amely nem hideg a porcelán és romantikus edényektől, mint a korbács. Igen, a konyha felsőtétjében és félvilágosságában, az állott meleg úszkáló illatában, s mély, hosszú fateknőben, fateknőben, nem porcelánban, fában — hangsúlyozta —, mert annak az anyaga rokonabb a testiünkével. A tekőnek mélynek kell lennie, s elég hosszúnak ahhoz, hogy elférjen egyik végében a felhalmozott liszt, a másikeban pedig az erjedő, kelő, mozgó, eleven kovász sötét tava, mely

telve van élesztő csírákkal, s amelybe mindig tesznek egy morzsányit a legutóbbi kenyér tészájából, hogy a kenyérsütés sok évszázados láncá meg ne szakadjon, aztán dagasztják, míg duzzadó, lágyan lélegző tészatabeggyé nő, de nem fémszerszámmal, hanem asszonykézzel, amelynek életadó melege beleáramlik a mi mindennapi kenyérünkbe” (135, kiemelés tőlem).

Ditta ehhez a következő megjegyzést fűzte:

„Ó, igen – mondta –, ottibon mindig a kora reggeli órákban kellett kenyeret sütnünk. Így volt az édesanyja házában, s ő természetesen nem is tudta másként elképzelni sem” (136).

Itt egyrészt ismét kiemelendő a kenyérsütés folytonosságának fontossága Bartók számára (ami megintcsak a tárgyvesztés lehetőségének elhárítását jelenti), másrészt, a kenyérsütés „rituális” idealizációja — az „asszonykéz életadó melegének” közvetítő láncszemén keresztül — az anyai funkció idealizálásának áttételes kifejeződése.

A természet és népi effajta idealizációja azonban még ennél is tovább megy. Bartók természet erőiben való hite — mely szinte panteisztikus világszemléletté nemesedik benne — mélyén az anya jó aspektusának szinte varázserővel, omnipotens hatalommal való felruházása rejlik. Kedvenc ételével, a dióskaláccsal kapcsolatban mondja a következőket:

„Családom titkos receptje..., szájáról szájra hagyományozódik, mint a népdalok, nemzedékeken át. (...) Nagyon értékes. (...) Csodálatos erő fejlődik ki benne, mint az óborban, és varázserője van, mint az idegerősítőnek, az orvosságnak, a bájitalnak” (249–250).

Ami a népzene Bartók életében betöltött gyógyító, reparatív (a jóvátételt célzó) belső tárgy funkciójával bíró szerepét illeti, ebbe az összefüggésbe illeszkedik a dal hatalmáról szóló fantáziája, amit súlyos betegsége idején, mágikus-omnipotens módon, még a modern orvostudomány „áldásaival” is szembeállít:

„Mennyire megértem azokat az embereket, akik a természet közvetlen közelségében, az úgynevezett civilizációtól, meg az orvosok és a kórházak nagyon is kérdéses áldásaitól távol élnek le az életüket, s mind a mai napig megőrizték a gyógyító dalos szertartásokba vetett hitüket. (...) Többnyire asszonyok éneklnek, igéző, titokzatos, monoton hangon, ami oly erős sugároz az emberbe, hogy talpra áll tőle. Most mindjárt kedvem volna kipróbálni azoknak a daloknak a varázshatalmát. Boldogabban tűrném, mint bármilyen más kúrát...” (318-319, kiemelés tőlem).

Bartók személyiségében a természet- és a paraszti kultúra (mindenekelőtt a népdalok) szeretete mögött egy omnipotens hatalommal felruházott, ideális belső tárgy projektív fantáziája rejlik.

4. 2. A jó anya

Bartók minden alkalmat megragadott, hogy Fassett szemére vesse, ha „mesterséges” életkörülményeket vagy „városi elpuhultságot” fedezett fel nála. Ezt láttuk a „kókusz-fejes” epizódban, a „hollandi kemencéről” folyó vitában, vala-

mint a „hímzések kimosása” és a „kenyér sütés” esetében. Hasonló ok révén fordul Bartók Fassett ellen a következő történetben is:

Fassett vermonti szomszédja, Gonzalesné, váratlanul azzal állított be Fassett-hez, hogy az ura beteg, munkaképtelen, és Fassettnek meg *kell* vennie a földjüket. Bár az irónónek ez nem állt módjában, Bartók, Fassett érveit teljességgel figyelmen kívül hagyva, mindenáron igyekezte rábeszélni az üzletre, és minden elfogultságával a parasztasszony mellé állt:

„*Nem érti, hogy mint mond? – fordult felém Bartók, minden szavát külön hangsúlyozva. – Miért nem figyel rá legalább? Jó földet kínál magának a rossz földje helyett?*” (147).

Fassett nem állt rá az alkura, és Bartók megsértődött.

Egy későbbi kirándulásuk alkalmával, véletlenül tévedtek Gonzalesné földjére, aki szívélyesen fogadta őket. Bartók mély tisztelettel közeledett a parasztasszonyhoz, ami Fassettet egy hasonló, de ellentétes előjelű történetre emlékeztette:

„...*oly mélyen hajolt rá a kezére, hogy eszembe juttatta azt a nemrég felidézett esetét, amikor Magyarország egyik leggazdagabb és legelőkelőbb grófnójának fogadó estéjére volt hivatalos.*

'Elmentem — mondta —, mert régóta szerettem volna látni palotája belsejét és műkincseit. De ahogy beléptem az óriási hallba..., s megláttam a grófnőt a fogadásra felvonulók hosszú sora élén, meg a vendégek szertartásos, mély hajlongásait és kézsókjait, az érdeklődésem alább szállt. (...) Eldobtam a meghívómat, egy vörös plüss függöny mögé lopóztam, onnan kedvemre nézelődhettem, s nem kellett alávetnem magam a mindenféle nevetnivaló tökéletlenségek.'

Itt azonban, a kis csupasz vermont-i parasztház küszöbén meghajlott önként, ünnepélyes, szertartásos mozdulattal — és ha nem csókolta meg Gonzalesné kezét, hát nem sok hája volt' (163).

A grófnő és a parasztasszony Bartókban teljesen ellentétes érzelmeket ébresztett, melyben ismét hasítása tanúi vagyunk: a grófnőt leértékeli, a parasztasszonyt idealizálja. Elfogultsága egészen odáig megy, hogy szinte udvarol Gonzalesnének:

„...*egyszer magának is sétálgatnia kellene az erdőben. Szívesen vezetném, s bizonyosan tudom, hogy nem bánná meg.*” (164) Vagy később: „*Bartók újra leült, s egyik csésze íróat a másik után itta, nagy darabokat tört hozzá a máleból, meg a száraz, savanykás kenyérből, amelyet jó vastagon megvajazott. (...) Nagyszerű lakoma — mondta Bartók Gonzalesnének. — Nem emlékszem, hogy valaha is ettem ilyen jót. De még jobban esnék, ha leülne és enne velem*” (165).

Majd kicsivel később, a ház urának, Gonzalesnek a megérkezésekor — nem úgy, mint láttuk, mint a Fassett-tel való megismerkedése során — a legteljesebb nyitottsággal, figyelemmel és jóindulattal fordult a gazda felé, akit azelőtt sohasem látott:

„*Magának van itt a legszebben gondozott földje. Régóta nem láttam ilyen szépet.*

— *Örvendek, ha tetszik — válaszolta [a gazda], s elpirult, hogy megdicsérték élete munkáját.*

— *Ha tudná, mily nagy öröm nekem ily tökéletes földet látni! Büszke lehet rá?* (166).

Nem kerülheti el figyelmünket Bartók e gesztusában a parasztlakosok iránt érzett, mélyről fakadó, odaadó szeretete és feltétel nélküli elfogadása, melyben egy újabb elhárító mechanizmusra, az *idealizációra* ismerünk (Kernberg, 1990). Ditta már jól ismeri Bartóknak ezt az arcát, és eredetére is tudja a választ:

„Nagyon örülök, hogy végre ilyenek is láttad” — mondja Fassettnék. „Nekem is jót tett. Ilyen azok irányában, akiket csodál, tisztel, s akikben tökéletesen megbízik. Nehezen tudnám megmondani, hogy mi váltja ki belőle ezt az érzést. Nem hírnév, pénz, még csak nem is a nagy teljesítmények. (...) Ez a Gonzalesné! Valahogy Béla anyjára emlékeztetett, vagy inkább a Béla magatartása emlékeztetett arra a kapcsolatra, ami közte és anyja között volt — az a teljes nyíltság, az az igyekezet, hogy kedvében járjon. Szeretném tudni, vajon tudatosan törekedett-e erre, vagy csak rábízta magát az érzéseire, hogy ragadják magukkal, ahogy akarják” (167–169, kiemelés tőlem).

Mindez erősíti feltételezésünket, mely szerint az idealizálás eredetileg édesanyjára irányul, és ezt ő róla viszi át a parasztlakosokra. Minthogy Bartók tudattalan fantáziavilágában az idealizált anya, természet, parasztság és népzene szerves folytatásai egymásnak, a bartóki zene gyökerét alkotó népzenei ihletés az „ideális jó tárgy” zenéjébe való beépülését reprezentálja. A bartóki „tisztá forrás” mélylélektani értelme tehát az anya-gyerek kapcsolatból eredő idealizált jó belső tárgy-, közelebből az idealizált anyamell fantáziája. Ezt az idézett passzusok számos *orális* vonatkozása is alátámasztja: a kenyér, a dióskalács, maga az éneklés — és végül, ilyen közvetlen utalás maga a „tisztá forrás” is, amiből a szarvasok *isznak*. Ez a „forrás” tölti fel Bartókot (és hallgatóit) kimeríthetetlen jóssággal, tisztasággal, egészséggel és a rossz legyőzéséhez szükséges varázserővel.

5. Agresszió és leértékelés

A pszichoanalitikus tapasztalat feltárta, hogy az idealizáció és a vele együtt járó hasítás funkciója a jó tárgy védelme. A tárgy jó- és rossz aspektusának egymástól való éles elhatárolása és külön tartása, valamint a jó tárgy idealizációja, azt a célt szolgálja, hogy ezáltal elkerülhető legyen a tárgy — felé irányuló agresszív impulzusok következtében bekövetkező — fantáziabeli elpusztítása (Klein, 1975; Segal, 1973). És valóban, a rendelkezésre álló források (elsősorban a családi levelezés) alapján, édesanyja tanúsága szerint, Bartók ritkán mutatott nyílt agressziót szerettei (anyja és az anya helyettesítői) irányába, ezeket az impulzusait lehasította:

„...minden iskolában kívívta tanárai szeretetét, mert szorgalmas és jómagaviseletű fiú volt. Nekem sem okozott sohasem bánatot magaviseletével (...) anyjára szeretett, hogy nem esett neheze a szívfogadás” (ifj. Bartók, 1981, 316).

Ez az agressziómentesség már önmagában is elgondolkodtató. Valószínűtlen, hogy egy egészséges gyermek semmiféle agressziót ne mutatna anyja (vagy annak helyettesítői) iránt, akivel a legszorosabban együtt él, és akitől óhatatlanul

a legkülönfélébb frusztrációk érik.⁹ Ez az agresszív impulzusok lehasítását és elfojtását — az egészséges fejlődésmenettől való eltérést valószínűsíti.

Annál érdekesebb, hogy Fassett mégis „rajtakapta” Bartókot egy — többszörös áttételekkel megnyilvánuló — sajátos, agresszív fantáziáján, ami rávilágít, hogy az idealizáció hátterében, Bartók tudattalan fantáziavilágában, valójában lehasadt, tudattalan agressziók rejlenek:

Egy alkalommal Fassett vermonti nyaralójába német vendégek (Fassett zenész ismerősei) érkeztek. Bartók — anélkül, hogy magyarázatot adott volna viselkedésére — teljesen elzárkózott a velük való érintkezés elől. Elutazásuk előtt (talán épp annak örömére) azonban, mégis részt vett a számukra szervezett közös kiránduláson.

Az egyre járhatatlanabbá váló terepen a vendégek egy ponton túl már nem tudták követni a mindvégig kitartó Bartókot és társait, és a társaság két részre szakadt. Bartók kárörvendő diadalt érzett, hogy az elemozsiás kosár velük maradt:

„Nagyon örvendenék, ha mindent kockáztatva visszajönnének a részükért, s végül egy falat ételt sem találnának, csak üres kosarat” (180).

Itt Bartók orális agressziója — mohósága, irigysége — lepleződik le. Fantáziájában a vendégek „el akarják enni előle az ételt”, de ő túljár az eszükön, és minden az övé lesz.

Ditta neheztelésére „udvariatlansága” miatt a következő kis történettel válaszol:

„De mielőtt tovább korholnál..., emlékezzél vissza, hogy régen volt valaki, aki a mi Péterünknek mesét szokott mondani, amikor még kisfiú volt, egy másik kisfiúról, akét 'a jó Lacikának' hívtak, meséi minden elképzelhető alkalomra a legmagasabb erkölcsi elveket világították meg. És egyszer, egy ilyen mese végeztével, miután a szépen alkalmazott erkölcsi tanulság is elhangzott, s leereszkedett az a bizonyos szokásos csend, mely lehetővé tette a nevelő hatás befogadását, Péter hirtelen megtörte a csendet, és így szólt: 'Most én mondom el neked egy történetet a jó Lacikáról'. El is kezdte mindjárt. 'Volt egyszer, hol nem volt, volt egyszer egy jó Lacika', így kezdődött minden történet, 's egyszer, amikor sok-sok vendég jött ebédre, és már mindnyájan leültek az ebédlőszoba asztalához, ez a jó Lacika gyorsan felmászott a pohárszekrény tetejére, és mindenki levesébe belepisilt. Így bizony.' S Péter nem felejtette el hozzáfűzni az erkölcsi tanulságot: 'mert ő jó Lacika volt'. Hát, én hátrányban vagyok, mert a vendégek elmentek, meg aztán itt nem tudok pohárszekrény tetejére felmászni; van azonban elég magas fa körülöttünk” (180).

Ditta megjegyzéséből kiderül, kiről is van szó valójában:

„Tudod, ki volt az a valaki, aki a jó Lacika történetét mondta Péternek? Béla édesanyja. S látod, mily gondosan kihagyta a nevét még a Péter meséjéből is? Mert Péter bizony így kezdte: 'Most, nagyanyám, én mondom egy mesét a jó Lacikáról’” (180).

Ditta korholása Bartókot édesanyja erkölcsi intelmeire emlékezteti. Ez az egyszerűre külső és belső hang (az anyai felettes én) ellenállást kelt benne:

⁹ Lásd a 13. lábjegyzetet!

fantáziájában — a fiával, Péterrel való azonosuláson keresztül — urethrális támadást intéz zaklatói, a vendégek ellen, akik mindkét történetben a rossz, frusztráló anyát reprezentálják. A vendégekre saját lehasított, mohó, orál-agresszív fantáziáit vetíti ki (el akarják enni előle az elemózsiát), s azok eképpen válnak rosszá a szemében. Ekkor a fantáziabeli támadás célja a riválisok megsemmisítése. Az orális agressziók, amint erről a későbbiekben még szó lesz, feltehetően az anya-gyerek kapcsolat frusztrációiból erednek. Ez a belső tárgykapcsolati minta alkotja a vendégek iránti ellenséges attitűdjének tudattalan hátterét.

Itt rejlik a hasítás eredete. Bartókban az anya iránti ambivalens érzések nem tudtak integrálódni; a vele kapcsolatos pozitív tapasztalatok élesen különváltak a negatív vonatkozásoktól. Viselkedésében csupán az anya (a belső tárgy) pozitív, méghozzá — mint láttuk — onnipotens hatalommal felruházott, ideális aspektusa manifesztálódott, míg negatív aspektusára az anyai felettes énnel szembeni lázadásból és a riválisokra adott agresszív reakciókból következtethetünk.

Felmerül ezek után a kérdés, mi tette szükségessé Bartók személyiségében a tárgyalt elhárító mechanizmusok (a hasítás, az idealizáció, a leértékelés, a projekció és a projektív identifikáció)¹⁰ alkalmazását? Vagy másként fogalmazva, milyen (pszichoanalitikus értelemben vett) genetikus magyarázat adható személyiség-szerveződésének illetően alakulására? A válaszhoz Bartók gyermekkori traumájának tanulmányozásával juthatunk közelebb.

6. Trauma

Fassett könyve számos példát hoz Bartók érzékeny reakcióira, melyek lehetővé teszik számunkra, hogy traumatikus élményvilágának sajátosságaira következtessünk. Ezek mindegyikében közös Bartók szenvedőkkel való mély együttérzése, legyen az ember vagy állat. Egyik ilyen eset volt például, amikor egy látogatás alkalmával Bartók megpillantotta Matthew (a szomszéd farmer) mostoha körülmények között élő állatait:

„...odaértünk Matthew roskadozó csűrjéhez; s láttam, hogy Bartók arcán az undor iszonyattá változik” — írja Fassett. „Azt akarja mondani — mondta Bartók, le nem véve szemét erről a halál-táncos pásztor-idüllről —, azt akarja elhíttetni velem — szava csukladozott az indulattól —, hogy ezek a nyomorult állatok abban a hideg csűrben telelnek? — Az együttérzése szinte elviselhetetlennek látszott. Nézzük csak azokat a szegény barmokat, azokat a tél-sebezte párákat. Itt sosem elég hosszú a nyári napsütés ahhoz,

¹⁰ Bár elvileg a grandiozitás is ide tartozik, Bartók esetében, a többi elhárító mechanizmussal ellentétben, ezt nem tekinthetjük patológiásnak, hiszen grandiózus fantáziáit a valóságba is átültette. Mivel ennek fontos szerepe lehetett alkotóművészi ambíciói kibontakoztatásában, ezt a kérdést külön, a tanulmány utolsó részében tárgyalom.

hogy kisimítsa és meggyógyítsa a megrongálódott bőrüket, mielőtt a kegyetlen hideg újra rájuk tör. S most már kénytelen leszek rájuk gondolni — mondta vad méltatlankodással — a tél minden napján, örökösen a testemben érzem majd az életük kínját és borzalmát, és sosem tudom, melyik órában rogyasztja rájuk ezt a jeges tákolmányt valamelyik kegyetlen széles nap” (132, kiemelés tőlem).

Másutt, Bartók egy magyarországi lap apróhirdetési között böngészve talált egyet, melyben dunyhát ajánlottak megvételre. Ez váltotta ki belőle a szenvedőkkel együttérző, a névtelen „felelősökkel” szemben pedig keserűen vádló szavakat:

„Egy jó meleg dunyba — mondta Bartók, s nem vette le ujját az újságról. — Hogy felmelegítsen valakit, aki végigszenvedte annak a borzalmas télnek [a világháború telének] a hidegét védtelenül, s nem fagyott egészen halálra. De hát lehetséges-e ez? — mondta haragra lobbanva. — Hogy melegezhetnek fel újra azok az emberek, amíg emlékezni tudnak a valamikor utcáknak ismert sötét, fagyott labirintusokra, amehyeken a döglött lovak mozdulatlan hegyei feküdtek úgy, amint egymásra hulltak, s nagy darab húsokat téptek ki vagy vágtak ki belőlük, hogy megmentsék az ezernyi ezer ébezőt az ébhaláltól? Nem fáznak-e gyógyíthatatlanul egész életükben azoknak a fagyott húsdaraboknak az emlékétől, amiket megettek? (...) Sok idő fog eltelni, míg az életben maradtak meggyógyulnak” (327–328, kiemelés tőlem).

Erdemes megfigyelni, milyen regresszív (cönesztéziás) közvetlenséggel éli bele magát Bartók a fagyott hús evésének élményébe, mely ismét depresszív, orális traumára utal! Továbbá, mint az előbb a tehenek esetében, most is a hideg, a fázás hatott rá olyan megrázó erővel; ebben — minthogy a melegség a pozitív anyai érzelmek kifejeződése — az anyától való elszakadás, az (orálisan átélt) traumatikus szeparáció áttételes kifejeződésére ismerhetünk.

Az állandóan jelen lévő szeparációs szorongás problémájához még közelebb jutunk egy Kolumbuszról szóló olvasmányélményére adott reakciója kapcsán:

[Kolumbusznak] „...van egy olyan bűne, amely a legmélyebben sebzett meg, és ha eszembe jut, mindig s újra ugyanolyan kínos fájdalmat okoz, mint legelőször. Az az első indián, akit elevenen megfogtak, s hajóra vontak, hogy elvigyék Spanyolországba, mint egy egzotikus állatot, mutogassák meggyőző példányként először a királynénak, aztán az udvarnak, majd pedig kitegyék közszemlére a csöcseléknek, hadd bámulja, ami még megmaradt belőle.

Bartók arca akkor sem tükrözhetett volna nagyobb fájdalmat, ha maga lett volna az a fogoly” — teszi hozzá Fassett (340, kiemelés tőlem).

Ebből a részletből megint csak kiérződik Bartók személyes érintettsége; érzékenységét és az indiánnal való azonosulását saját hasonló élményvilága magyarázza. Nem csupán az fáj neki, hogy az indiánt elszakítják otthonától, hanem az ezzel járó (paranoid) szorongás is; hogy védtelenül ki van téve üldözőinek, a „csöcseléknek”. A tehenek bőre, a közszemlére kitett indián, valószínűleg, saját kisgyermekkori bőrbetegségének traumatikus emlékét idézték fel benne. Csúf kiütéseivel valóban úgy érezhette magát, mint egy „egzotikus állat”, akinek szegyenében nem maradt

más hátra, csak elbújni a kíváncsi szemek elől. Fassett Dittát idézi:

„Allandóan balálos félelem kínozza, hogy utálkozást kelt a nézése, talán mert maga is annyira visszaborzadt a saját arcától. Sosem mert tükkörbe nézni, gyűlölte a visszatekintő képet, s éjszakánként virrasztva feküdt az ágyában, s arról álmodozott — elmondta egyszer nekem —, álmodott, hogy milyen is lenne, ha le tudná vedleni bőrzalmas bőrét, s reggel tisztán, hófehéren köszönhetné az édesanyját. (...) S hogy félt attól, hogy idegenek lássák! Szinte sosem ment ki a házból. A magával egyivású gyermekeket a leggonoszabb ellenségeinek tekintette, rémülete rögeszmévé növekedett, a nevelésessé válástól való félelme a betegség elmúltával is sokáig megmaradt. Sosem játszott gyermekekkel, azt hiszem máig sem tudja, mi a játék” (137, kiemelés tőlem).

Igy már jobban érthető, hogy miért fáj annyira, ha a hideg megrongálja az állatok bőrét, vagy ha megszégyenítő módon, közszemlére tesznek ki egy ártatlan embert. (Jobban érthető a „kókuszdíós” jelenetben az eltorzított „indiánfő” említésére adott reakciója is.)

A kellemetlen exhibíciós helyzet azonban, mely éppúgy vonatkozik az indiánra, mint saját magára, és amelyekben ki van téve üldözőinek, még egy fontos traumatikus szituációval összekapcsolódik Bartók tudattalan fantáziájában — a hazától való elszakítottág tapasztalatával:

„...elhívetni mérhetetlenül, reménytelenül messzire attól a helytől, ahová minden erejével vissza akar térni az ember, s bizonyosan tudni, hogy sosem jut vissza többé” (341).

A hazájától elszakított ember fájdalomával való együttérzése saját mélységes honvágyának megfogalmazása, ami másként mondva, a tárgyvesztés következtében érzett depresszív tapasztalat, és legmélyebb értelme az anyától való traumatikus elszakítottág élménye:

„Soha a legcsékélyebb módon sem árulta el szavakkal azokat az érzelmeket, amelyek lelke legmélyét rágták. Azokat mindenki elől titkolta, legalábbis titkolni akarta. Mégis szemmelátható volt, hogy minden csalódásának mélyén, beleértve az alkotóművész kudarcát, betegségét, félelmeit, a honvágy vastag bársonytakarója feküdt, amely az összes napi problémákat magába szívta, s viszonzásul kövérre hízlalta” — írja róla Fassett. (263, kiemelés tőlem).

Honvágy és szeparáció ugyanannak a jelenségkörnek ellentétes szempontból való megfogalmazása. Nem másról szól tehát, mint az anya utáni tudattalan vágyakozásról.¹¹

Mindezek után, legégetőbb kérdésünk Bartók anyjához fűződő kapcsolatának elemzése.

7. A belső tárgykapcsolat

¹¹ Meg kell jegyeznünk, hogy Bartók emigrációjához a döntő lökést édesanyja halála adta (Fassett, 1960). Az emigráció, ebben az összefüggésben, a szeparációs trauma ágálásaként, aktívba fordításaként fogható fel.

Ez a kapcsolat, az anyát és a gyermeket egyaránt próbára tevő módon, meglehetősen nehézkesen indult. Bartók hosszan elhúzódó, kisgyermekkori bőrbetegségére édesanyja (unokájának, Bartók idősebbik fiának írott levelében) a következőképpen emlékezik:

„Apukád születésekor igen erős, egészséges gyermek volt, de 3 hónapos korában a himlőoltás után (:az orvos más gyermektől vette az oltóanyagot:) kiütést kapott az arcában... mely később egész testére kiterjedt. Szegény gyermek, sokat szenvedett és vele együtt én is, ki tehetetlenül néztem kínjait. Igaz, hogy állandóan orvosi kezelés alatt állott, a legkülönfélébb fürdőket használtuk, sajnos eredmény nélkül. (...) Öt éves koráig tartott ez a kiütés, mely hol gyengébben, hol erősebben lépett fel (:ha lázas betegsége volt, akkor majdnem egészen elmúlt, mihelyt lázmentes volt, ismét erősebb mértékben lépett föl)... Szegény gyermek emberek elől elbujt, mert rosszul esett neki, ha mindig azt mondták: szegény Béluska! Képzelted, mily kínokat szenvedtem én, látva, hogy az a jó, szelíd gyermek ártatlanul ily kínoknak van kitéve” (Ifj. Bartók, 1981, 315.).

A családi hagyomány — a kapcsolat idealizált aspektusának egyoldalú hangsúlyozásával — megtévesztő képet közvetít Bartók anyjához fűződő kapcsolatáról. Ez az idealizáció hathatott Pásztor Dittára is, amikor — Fassett tolmácsolásában — erről a következőket mondja:

„Az anyja! Az egyetlen a világon, aki mindig vele volt, gondját viselte, mindenáron meg akarta gyógyítani, a család többi tagjának az elhanyagolása árán is. Ő [Bartók] igazán csak az anyjában bízott, az egyetlen emberben, aki nem árult el undort a jelenlétében, mindenki másra gyanakodott. (...) Sosem élte úgy a gyermekkorát, ahogy a gyermekkorot másnak élnie adatott. Csupán az anyja alakja emelkedik ki magasra ezeknek az éveknak a homályából, mint egy erős oszlop, amely elrejtí, s megvédi [] az oly nagyon rettegett külső világtól. (...) Az anyja kedvének a keresése volt akkor, s maradt mindvégig élete egyik legerősebb szenvedélye” (137–138, kiemelés tőlem).¹²

Hasonló benyomása volt erről magának Bartók anyjának is:

„Mivel más gyermekekkel nem játszhatott (:éppen a kiütése következtében:) roppant komoly, csendes gyermek volt, ami nem csuda. Ha beteg volt és fekiülnie kellett, akkor mindig azt akarta, hogy vagy énekeljek, vagy meséljek neki, roppant szerette, ha mellette maradtam; egyáltalában igen igen szerette anyukáját, amit még most is örömmel tapasztalok. Jó szerető fiam volt ő mindig; apukáját is nagyon szerette, de vele természetesen kevesebbet volt együtt és sajnos 7 éves korában el is vesztette.” (Ifj. Bartók, 1981, 315–316, kiemelés tőlem)

Amint már szó volt róla, különös, és ezért értelmezésre szorul a zeneszerző látszólagos agresszió-mentessége,¹³ mely a fájdalmas bőrbetegség¹⁴ keltette elke-

¹² Itt ismét felfedezhetjük az idealizációt (az anya „erős oszlop”, aki a külső üldözőkkel szemben védelmet nyújt), a hasítást (mindenki „gyanús”, csak anyjában lehet megbízni) és a paranoid szorongást („retteg” a külvilágtól), mely a lehasított agressziók külvilágba vetítésének a következménye.

¹³ Ezt Virág Teréz is megerősíti: „Sem az anya feljegyzéseiből, sem Bartók visszaemlékezéseiből nem találtam utalást sem a gyermek, sem az anya agresszív viselkedésére” (Virág, 1986,

rülhetetlen frusztrációk dacára jellemezte. Virág Teréz szerint „pszichodinamikai ismereteink alapján elképzelhetetlen, hogy e kettős [a frusztrált anya és a frusztrált gyermek közötti] agresszív feszültség ne keresett volna levezetést magának” (Virág, 1986, 304).

Virág Bartók *Cantata profaná*-járól írott tanulmányában (Virág, 1986), Bartók és anyja viszonyának elemzésekor, a gyermek bőrbetegségéből indul ki, belőle vezeti le a kapcsolat jellegét és feszültségeit: „Az 5 éves korig tartó bőrbetegséget, a fájdalmas viszketést, a sokszor felesleges fájdalmas orvosi beavatkozásokat (téves ortopédiai diagnózis), az álmatlanul töltött éjszakákat tesszük felelőssé a vad indulatokért. Az anya leveleiből jól követhető, ahogyan az éveken át tartó betegség egy szoros duáluniót prolongált anya és gyermeke között. Feltételezésem szerint ez a szoros kapcsolat szadomazochisztikus bázisra épült” (304). Virág nem számol a feltételezett atopiás dermatitis pszichoszomatikus jellegével, ami magában az anya-gyermek kapcsolat zavarában gyökerezik.¹⁵ Mielőtt a betegség következményeit elemeznénk, keletkezésének lehetséges okaira kell fényt derítenünk.

A pszichoszomatikus bőrbetegségek kóroktanáról írott összefoglalójában Veress rámutat a bőrnek a személyiség-fejlődésben játszott meghatározó szerepére. Az anya és gyermeke közötti szimbiotikus kapcsolat zavara esetén a testhatárok nem alakulnak ki megfelelően, és a gyermek az „eggyé válás” iránti erős vágy és annak veszélye — a saját személyiség elvesztése — miatti félelem ambivalenciájától szenved (Veress, 1988).

Mi is okozza a szimbiózis zavarát? A bizonytalan, szorongó anyák nem képesek megfelelő védelmet és támaszt nyújtani gyermeküknek. Ilyen esetben az anya, akinek magának is támaszra lenne szüksége, annak tudatából meríti biztonságérzetét, hogy gyermeke számára nélkülözhetetlen. Ezért — a gyermek leválásának és önállósulásának akadályozásával — még akkor is szoros szimbiózisra törekszik, amikor a gyermeknek erre már nem lenne szüksége. Ez ellen védekezik bőrtünetével a gyermek, oly módon, hogy bőre lesz elutasító.

Bartók családi levelezése számos példát kínál az édesanya aggodalmaskodó túlgondoskodására (overprotektív magatartására) és Bartók védekező, elszakadási törekvéseire. A 18 éves Bartók anyjának írott válaszelevele arra utal, hogy számára terhes anyja lankadatlan figyelme és érdeklődése:

„Ha írok, amint időm csak engedi, akkor minden nap küldbetnék egy lapot és az mégiscsak túl sokba kerülne. Jó lesz megegyezni abban, hogy minden héten 2 lapot küldök... Hiszen látod, ha történik valami, akkor óriási leveleket írok. De ha egyáltalában nem

304). (Fantáziában azonban igen, lásd pl. a „szekrényről való lepisilés” ötletét!)

¹⁴ „Dr. Török Éva bőrgyógyász főorvos szerint Bartók Béla atopiás dermatitisben szenvedett” (Virág, 1986, 299, lábjegyzet).

¹⁵ Ezen a diagnózis pontatlansága sem változtat, hiszen a pszichoszomatikus tényezők a legtöbb bőrbetegség patogenezisében oki szerepet játszanak.

történik semmi, akkor legfeljebb 8 oldalon keresztül csupa étlapot írhatnak. (Vagy ez volna számotokra a legérdekesebb?)” (Ifj. Bartók, 15–16).

A passzusból jól érezhető Bartók finom, rejtett ellenkezése, védekezése a rátelepedő anyai magatartással szemben.

Elkülönülési vágyát azzal is jelzi, hogy igyekszik elkerülni anyja iránti lekötöttségét; nem akar tartozni neki: „A 10 frton kívül még semmit sem adtam ki a te pénzedből; annál többet az enyéméből” (Ifj. Bartók, 1981, 16, kiemelés tőlem).

Egyik 19 éves kori levelében szelíden, de nyíltan figyelmezteti anyját aggodalmaskodása miatt:

„Én ezuttal csak azt akarom kiemelni, hogy a jövőben ne aggódj úgy miattam, különösen ilyen csekélységek miatt, mint pl. ha egy levél nem érkezik meg oly hamar, a hogy szeretnéd. Hiszen még alig 2 hete vagyok itt, s már most ötödször írok, ez már csak gondolom elég” (Ifj. Bartók, 1981, 19).

Sokatmondó, hogy Bartók ez utóbbi levelét a következőképpen kezdi:

„Kedves Mama, mindenekelőtt megemlékszem születés napodról; kívánságokról fölösleges írni, mert hisz mi úgy is tudjuk nagyon jól hogy mit kívánunk egymásnak” (uo.).

A jókívánságok elhárítását Bartók édesanyja iránti ambivalenciájával, rejtett ellenérzéseivel magyarázhatjuk. Azonban sem szeretetének, sem agressziójának nem adhat nyíltan hangot, mert a frusztráló anyai viselkedés (a gyermekre való „rátelepedés”), mindkettejük számára rejtve, a féltés¹⁶ köntösében jelentkezik. Bartók elfojtott agressziói, ily módon, csak a tudatosságtól elzárt, nonverbális kommunikációs síkon, a „test nyelven” (bőrbajában) juthattak kifejeződésre. (Vö. a 8. lábjegyzettel.)

A bőrbetegség patogenezisének legalapvetőbb okát Veress a „távolság feloldása (közelség) iránti szükséglet és az agresszív ösztönimpulzusok konfliktusában”¹⁷ látja (Veress, 1988, 13, kiemelés az eredetiben). A gyermek egyidejűleg szenved szükségletei félreértésétől, amit szeparációként él át, és önállóságának akadályoztatottságától, ami agressziót indukál benne („...nem jó, és nem szükséges, hogy egy anya teljesen rabszolgája legyen gyermekének. Szabadság!”, Ifj. Bartók, 1981, 130). A bőrtünet mindkét impulzus szimbolikus megjelenítésére alkalmas: a

¹⁶ Bartók egy másik, 19 éves kori levele az anya túloltalmazó viselkedésének, a fentieket kiegészítő, újabb (hipotetikus) okára is fényt vet:

„Nagyon kértek, hogy ne foglalkozz velem nagyon sokat; mert az nagyon káros, ha valaki egy más valakivel, akárki legyen az, nagyon sokat foglalkozik (tapasztalásból tudom), azután ne olvass a sorok közt, mert ott úgysem látsz semmit. Nem tudom, mért gondolsz, hogy rossz bangulatha vagyok...” (Ifj. Bartók, 1981, 38, kiemelés tőlem).

Az idézetből úgy tűnik, mintha Bartók édesanyja paranoid féltéssel („ne olvass a sorok között”) vette volna körül fiát. Ez a — Bartók gyakori betegeskedése dacára — minden jel szerint eltúlzott aggodalom azt valószínűsíti, hogy a tudattalanban ellentétes tendenciákkal, vagyis ellenséges impulzusokkal kell számolnunk, és a túlféltés ezek reakcióképződménye. Az édesanya sűrű érdeklődésének célja feltehetően az, hogy meggyőződjön róla, hogy tudattalan destruktív impulzusai nem okoztak kárt a fiának.

¹⁷ Azaz abban, hogy a gyermek — agresszív impulzusai következtében — nem tud konfliktusmentesen közelkerülni anyjához, amire pedig nagyon vágyik.

hideg (szeparáció) tönkre teszi a bőrt (mint a hideg csűrben telelő tehének esetében!), ugyanakkor a beteg ellenséges indulatai, melyeket önmaga ellen fordít, a viszkető bőr vakarásában fejeződnek ki. Virág (1986), mint láttuk, Bartók és édesanyja kapcsolatának szadomazochisztikus jellegére utal. Veress (1988) a mazochizmust Hermann megkapaszkodási ösztönével hozza összefüggésbe: eszerint a mazochista önagressziója (jelen esetben a vakarózás) azt a célt szolgálhatja, hogy agressziót provokáljon az anyában, ami így elindíthatja a kívánt szakítást.

A betegség kapcsolatszabályozó funkcióját bizonyítja Bartók anyjának fenti megjegyzése is, miszerint a lázas betegség idején a kiütések eltűntek, és fordítva; a lázas betegség önmagában is elegendő volt ahhoz, hogy az anya az ápolás során megerősödjön anyai funkciójában, és a gyermek átélhesse a valódi anyai gondoskodást. (Ide tartozik, hogy Bartók bőrbetegségének megszűnése nagyjából egybeesett húga születésével, amikor az anyai figyelemnek már két gyermek között kellett megoszlania.) Bartók szeretett beteg lenni, mert ekkor „jogossá” vált az anyai odaadás, az anya megerősödött és a szeparáció feloldódott. Ditta megállapítása szerint:

„Nem ismeretlen számára a betegség. ...eddig nyugodtan fogadta a támadásait, beletörődéssel, szinte még megnyugvással is. Mindig visszavitte a gyermekkorába, vissza egészen az anyja házába. Akárhogy kínozta is, mélységes biztonságot lelt benne, valami mélyenfekvő megelégedettséget. Elbújt ágya sötét, meleg ölében, s a külső világot teljesen kizárta, míg a betegsége tartott” (126).

É rövid időszakoktól eltekintve, a szeparáció és agresszió konfliktusa soha nem oldódott meg Bartók életében. Feltehetően ez a felelős a fentiekben tárgyalt elhárító mechanizmusainak rögzüléséért és belső tárgykapcsolatának illetén alakulásáért. Véleményem szerint, személyiségének e strukturális elemei (az elhárító mechanizmusok és az uralkodó tárgykapcsolati minta) alapozzák meg zenéjének legfontosabb szervezőelvéit: a hasítás a szélsőséges ellentétekben való — „poláris” — gondolkodásmódot (Lendvai, 1993), a feldolgozatlan, primitív agressziók zenéjének „barbár” aspektusait (de ide tartozik egyes darabjainak szarkazmusa és, kevésbé éles intenzitással, humora is) és az idealizáció a természet-zenék és a népzene szabályszerűségeinek beépülését. Nehezebben megfogható és leírható Bartók zenéjének sajátos, rá jellemző emocionális klímája;¹⁸ ezért személyiségének szkizoid vonásait (mindenekelőtt az érzelmek hasítását) tehetjük felelőssé.

9. Grandiozitás

¹⁸ Pl. az érzelgősségtől való, néhol egészen az érzelmek kiszikkasztásáig menő, vizsgálása.

Végezetül Bartók eddig még nem említett elhárító mechanizmusáról — grandiózus fantáziáiról — kell szót ejtenünk. Bartók e középponti, nárcisztikus személyiségvonása jelentős mértékben hozzájárult művészi ambícióinak kibontakoztatásához.

A grandiózus fantáziák ugyancsak a legkorábbi anya-gyermek kapcsolatban gyökereznek. Az idealizációval szorosan összefüggő elhárításról van szó, mely egy olyan self-struktúrán alapul, melyben az ideális én, az idealizált, „tökéletesen jó” tárgy és a valóságos én összefolyik egymással. Ennek oka, hogy a gyermekben, a frusztráló környezetre adott reakcióként, irigység és gyűlölet keletkezik; ez ellen védekezik a grandiózus self fantáziájával (Kernberg, 1990).

Bartók grandiózus fantáziái számos alkalommal megnyilvánulnak, például zeneakadémista korában írott leveleiben. Mint ismeretes, Strauss *Zarathustrája*, az „ember fölötti ember” témájának megzenésítése, rendkívüli hatással volt rá és nagy lökést adott alkotómunkájának. Strauss műve, és azon keresztül személye, feltehetően, erősítette Bartók nárcizmusát és modellt kínált azonosulása számára:

„*Rendkívül tetszett Zarathustra. (...) Gyönyörű részek követik lépten nyomon egymást, az egész óriási zsenialitásra vall s valóban eredeti. (...) Szóval, azt hiszem Strauss megint olyan valaki, a ki egy lépéssel tovább vitte, azaz viszi a zeneművészetet, pedig ilyen kevés van...*” (56).

A straussi hatás közvetlenül tükröződik a párizsi Rubinstein zeneszerzői versenyen (1905) bemutatott op. 1-es *Rapszódiajában* (Kroó, 1980). A versenyen elszenvedett mellőzöttség komoly nárcisztikus sérelem lehetett számára: indulatát versben próbálja levezetni, melyben így jellemzi művét:

„*Gyöngé szárnypróbálgatások 4-nek a munkája / Szédítően magasra csap ötödiknek [Bartóknak] szárnya...*” (Ifj. Bartók, 1981, 141.)

A tudattalan grandiozitás kerül megfogalmazásra másik nyíltan „hósi” tematikájú művében is, a *Kossuth* című szimfonikus költeményben. (Ez a tematika, ha kevésbé nyíltan is, az egész életművön végighúzódik, ennek nyomon követése azonban meghaladná e tanulmány kereteit.)

A grandiozitás összefügg a tárgy leértékelésével. A leértékelés forrása részben az orális frusztráció, melyért bosszút áll, másrészt a tárgy védekező célzatú devalvációja, mellyel az egyén elejét akarja venni, hogy a tárgy félelmetes és gyűlölt „üldözővé” váljon (Kernberg, 1990). Ez lehet a szarkasztikus bartóki humor egyik magyarázata. Korai megfogalmazódása kiérződik az előbbieken idézett, a *Zarathustra* kapcsán íródott levelének folytatásából:

„*Rendkívül érdekes volt azért mégis a darabnak a hatása a közönségre. Pl. az egyik részletnél az egész hallgatóság nevetett. A hová az ember csak tekintett, mindenütt nevető arvakat látott. És épen ez mutatja Straussnak nagy sikerét és zsenialitását. Mert ő ennél a részletnél Zarathustra nevetését akarja festeni: Zarathustra minden nevet; a természet, a valláson, a tudományon; most az ő filozófiája a mindenben való nevetés*” (56).

A „mindenen nevetés” filozófiájában a felülemelkedés hipomán stratégiájára ismerünk, ami a függés grandiózus tagadásán alapul. Bár Bartók ebben az

időszakban viszonylag sokat járt társaságba és sok ember vette körül, környezete tudattalan leértékelése megakadályozta a valódi kapcsolatteremtésben, melyről a következőképpen vall huszonegy éves korában írt levelében:

„Én, dacára, hogy 20 kubai — dél- és északamerikai — holland, — spanyol — angol — emberrel ebédelek, dacára hogy németekkel és törökökkel kirándulok, — elhagyott vagyok! Hiába gondoskodik rólam Bécsben Dietl, Mandl, hiába vannak Budapesten Thomán, Gruberné barátaim, egyszerre csak azon veszem észre magam, hogy teljesen egyedül vagyok!” (Ifj. Bartók, 1981, 140.).

Még kiélezettebb ez a probléma a párválasztás terén, hiszen a grandiozitás kivetítése irreális elvárásokat támaszt a partnerrel szemben. Bartók nem alaptalanul kételkedik, hogy valaha is „megfelelő” társra talál, ugyanis minden szempontból tökéletes, ideális partner számára nem létezik:

„És megövendülöm, előre tudom, hogy az én sorsom ez a lelki elhagyottság lesz. Kereselek, kutatok ugyan ideális társat, bár nagyon jól tudom, hogy mindhiába. Ha esetleg valamikor találni vélnék is valakit, rövid idő múlva ugys beállna a csalódás” (uo.).

Nem marad más hátra, mint a leértékelt kapcsolatok elutasítása, lehasítása és a nárcisztikus elkülönülés, melyben saját grandiózus selfjéből merít vigaszt:

„...végül mindenkinek ezt ajánlom: indifferens lelki magasságba emelkedni s onnan az állapotokat teljes közönnyel, biggadt nyugalommal szemlélni. Persze hogy azt a képességet nehez, roppant nehez, legnehezebb elérni, de elérése az embernek legnagyobb diadala: mások felett, maga felett, minden felett” (uo.).

Ugyanezek a szavak csengenek vissza idős korában, melyeket Bartók — Fassett tolmácsolásában — a következőképpen fogalmaz:

„Velem nem bánhat rosszul többé senki sem, mert én a leghatalmasabb erő kezeiben vagyok, annak a halálos szorításában, ami engem mindenkitől elkülönít. Bármit teszek, vagy bárhová megyek, az én dolgom. És én szabadabb és megfoghatatlanabb vagyok minden madárnál” (265, kiemelés tőlem).

Noha a self grandiozitása a „hétköznapi” nárcisztikus patológia esetén üres, tartalmatlan jelenség, melynek törekeny volta rögtön kiderül a realitással való konfrontálódás során, rendkívüli, zseniális alkotó-személyiség esetében reális alapra helyeződik. Bartók olyan intellektuális képességekkel és szublimációs készséggel rendelkezett, mellyel tudattalan grandiozitását a világ számára is értékelhető módon tudta érvényre juttatni.¹⁹ Az alkotózseni mibenlétének kérdése azonban mindmáig nagy kihívás a pszichoanalízis számára...

¹⁹ Bartók dolgozatomban érintett személyiségjegyei sokban emlékeztetnek a határeseti, nárcisztikus személyiség-rendellenességben szenvedő betegek jellemvonásaira (vö. Kernberg, 1990). Semmi jel nem utal azonban Bartók identitás-diffúziójára (ami a határeseti személyiség-szerveződés neurozistól való elkülönítésének fontos differenciál-diagnosztikai kritériuma, vö. Kernberg, 1990); ezért, valamint magas színvonalú szublimációs készsége miatt, őt mégsem sorolhatjuk közéjük. Sokkal valószínűbb, hogy személyiség-patológiája nem haladja meg a karakterneurozisz mélységét, a korai elhárító mechanizmusok- és nárcisztikus védekezések kiterjedtebb használatával.

IRODALOM

- IFJ. BARTÓK BÉLA (szerk.)**, 1981. *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- IFJ. BARTÓK BÉLA**, 1982. *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi.
- FASSETT, AGATHA**, 1960. *Bartók amerikai évei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- HORGÁSZ CSABA**, 1993. Pílinzsky Simon Lron című novellájának pszichoanalitikus megközelítése. Kísérlet a tárgykapcsolati szemlélet műértelmezésben való alkalmazására. *Thalassa* (4), 1, 92-106.
- KERNBERG, OTTO**, 1976. *Object Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*. New York: Jason Aronson.
- , 1990. *Borderline szindróma és patológiás nárcizmus*. Jegyzet gyanánt. Budapest: Az Autizmus Alapítvány Kapocs Kiadója.
- KLEIN, MELANIE**, 1975. (1946) Notes on some Schizoid Mechanisms. In: *Envy and Gratitude*. London: The Hogarth Press.
- KROÓ GYÖRGY**, 1980. *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.
- LENDVAI ERNŐ**, 1993. *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó.
- NOY, PHILIP**, 1989 (1979). Form Creation in Art: An Ego Psychological Approach to Creativity. In: Feder, S., Karmel, R. L., Pollock, G. H. (ed). *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison, Connecticut: International Universities Press.
- PETHŐ BERTALAN**, 1984. *Bartók rejtékútja*. Budapest: Gondolat.
- SEGAL, HANNA**, 1973. *Introduction to the Work of Melanie Klein*. London: The Hogarth Press. (Magyarul: megjelenés alatt.)
- VERESS KRISZTINA**, 1988. *Pszichoszomatikus bőrbetegségekről az akne vulgaris, alopecia és atopiás dermatitis bemutatásán keresztül*. Kézirat. Budapest: A Magyar Orvostovábbképző Egyetem és a Magyar Pszichiátriai Társaság Pszichoszomatikus Szekciójának közleményei, 17. füzet.
- VIRÁG TERÉZ**, 1986. Bartók: Cantata profana című művének pszichoanalitikus megközelítése. *Magyar Pszichológiai Szemle*, XLIII. kötet, 4. szám, 291-310.
- WINNICOTT, DONALD W.**, 1973. *Playing and Reality*. New York: Basic Books.