

Tárgyreprezentáció a zenében

Bartók I. Hegedűversenye és Két arcképe keletkezéstörténetének pszichoanalitikus elemzésével illusztrálva

Horgász Csaba

1995

Előadásom célja a zenei alkotófolyamat egyes aspektusainak pszichoanalitikus megvilágítása. Véleményem szerint, valamely művészi koncepció megformálásában meghatározó szerepet játszanak a személyiségben - tudattalan fantáziák formájában - leképeződő internalizált tárgykapcsolatok (vö. Horgász, 1993).

Hipotézisemet a Bartók fiatalkori Hegedűversenyének és Két arckép című kompozíciójának megalkotása mögött meghúzódó lélektani motívumok elemzése során fejtem ki. Kísérletet teszek Bartók néhány jellegzetes tárgykapcsolati attitűdjének megragadására (vö. Horgász, 1995) és zenei reprezentációjuk bemutatására.

Bartók tipikus tárgykapcsolati attitűdje megismeréséhez, többek között, egy, a magyar olvasóközönség előtt kevéssé ismert dokumentum-gyűjtemény áll rendelkezésünkre: Bartók Geyer Stefi hegedűművésznőhöz, 1907-1908 között írott leveleinek gyűjteménye, mely Paul Sacher¹ svájci karmester magánkiadásában látott napvilágot Baselben, 1979-ben.² A dokumentum-gyűjtemény húsz levelet, hat levelezőlapot és egy naplószerű feljegyzést tartalmaz. Bartók későbbi írásaiban sehol sem találunk olyan őszinte és mélyről fakadó vallomásokat, mint e huszonhét éves kori szenvedélyes megnyilatkozásaiban. A zeneszerző életében ez az egyetlen olyan rövid periódus, amikor nemcsak zenéjében, hanem leveleiben is bepillantást enged hermetikusan zárt belső világába.

Bartók és Geyer Stefi közelebbi kapcsolata igen rövid ideig, alig több mint nyolc hónapig tartott. Találkozásaik eleinte a közös muzsikálás jegyében teltek, Stefi külföldi utazása és Bartók népdalgyűjtő útjai³ következtében azonban kapcsolatuk egyre inkább a levélbeli érintkezésre szorítkozott. Így, e dokumentumok alapján, kapcsolatuk alakulását módunkban áll egészen közletről nyomon követni.

Bartók hamar beleszeretett a lányba, aki eleinte viszonzta közeledését. Hamar kiderült azonban, hogy fontos kérdésekben alapvetően különbözik a felfogásuk. Ilyen érzékeny pont volt például maga a házasság kérdése, amellyel kapcsolatban Bartók szokatlan nézeteket vallott, s ezzel könnyen elbizonytalaníthatta választottját: *„A mi a tradíciót illeti, ez csak az átlagemberek szent-szentírása. De épen a Geyer Stefik azért teremtődtek, hogy ne dőljenek igájába... Azt hiszem, küzdenie kell mindenkinek, nőnek úgy mint a férfinak a tradíció bilincsei ellen, persze ha megvan a hozzávaló ereje. A küzdelem tulajdonképpen nem más mint önállóság felé való törekvés. Ne függünk senkitől, semmitől, urrá legyünk még saját magunk felett is...”* (1907. július 27., kiemelés - H. Cs.)

Bartók más téren is bizalmatlan a függőséggel szemben. A barátságáról írja: *„Azt már elvégeztem magamban, hogy férfibarátom nem lesz, mert nem lehet. Csakis önálló ember*

¹ Sachert szoros baráti kötelékek fűzték Geyer Stefihez. A leveleket (Bartók hozzá írott első Hegedűversenyének kéziratával együtt) Geyer Stefi adta át neki halála előtt.

² A levelezés részletei olvashatók Bónis idézett tanulmányában (Bónis, 1992). [A levelezés teljes anyaga, faksimiléje és német fordítása, megtalálható a Zeneakadémia könyvtárában.]

³ Bartók és Geyer Stefi közelebbi kapcsolatának időtartama, az irodalmi adatok alapján, egészen pontosan dokumentálható: 1907. június 28-tól 1908. február 13-ig tartott (Bónis 1992; Tallián, 1981). Bartók gyűjtőútjai, ez idő alatt, a következőképpen alakultak: 1907. július 1-től rövid erdélyi útja; július 6-tól két hónapos csíki-, november 1. után egy hetes nyitrai tartózkodás (Ifj. Bartók, 1981b).

lehetne erre való, de ez a körülmény szinte kizárja a felfogásbeli harmóniát.” (1907. augusztus 20.)

Itt, mintha attól tartana, hogy a partner álláspontjának elismerése saját autonómiájának feladásával lenne egyenértékű, ami önállóságát veszélyezteti.

Tizennyolc-tizenkilenc éves kori, édesanyjához írott levelei elárulják, hogy a függőséggel kapcsolatos bizalmatlansága és szorongásai eredetileg az elsődleges tárgykapcsolatra, édesanyjára irányulnak: „...nem jó, és nem szükséges, hogy egy anya teljesen rabszolgája legyen gyermekének. Szabadság!” (Ifj. Bartók, 1981a, 130.)

Ziegler Mártának, Bartók első feleségének a visszaemlékezése szerint (Bónis, 1995), Bartók édesanyja igen dependens személyiség volt,⁴ aki egész életét fiának szentelte. Ez azonban Bartók számára - amint édesanyjához írott, ifjú kori leveleiből kiderül - inkább terhes volt, mint örömteli. Egy helyütt például ezt írja: „Nagyon kérek, hogy ne foglalkozz velem nagyon sokat; mert az nagyon káros, ha valaki egy más valakivel, akárki legyen az, nagyon sokat foglalkozik...” (Ifj. Bartók, 1981a, 38.)

Bartók nem csupán az alkalmazkodást igénylő és függőséggel járó helyzetek elkerülésére törekedett; az is fontos volt számára, hogy a hozzá közelállókát saját álláspontja elfogadására készítse, vagyis, hogy „ellenőrzése alá” vonja őket.

Igen jellemző, hogy mindkét felesége, Ziegler Márta és Pásztori Diatta, jóval fiatalabbak voltak nála, és zongora-tanítványai voltak. A tanítványi viszony a házasságok során is fennmaradt, annyira, hogy Bartók Dittának szánta a szerepet, hogy halála után technikáját, zongorajátékának stílusát tovább örökítse.

De visszatérve a Geyer Stefi kapcsolat történetéhez, B. kontrolláló hajlamáról megdöbbenő nyíltsággal és belátással vall következő, Geyer Stefihez írott levelében: „Embereket javítani, helyesebben mondva másra szoktatni, mint a mihez természetük őket predesztinálta, teljes lehetetlenség. Mennyi kinnak a kuforrása volt ez a törekvésem. A hozzám közelállóknak természetesen sok mindent egészen másképp szerettem volna. Világos, hogy ez a vágyam leplezett önzésből fakadt. Ha kedvemre formálhatok valakit, sokkal kellemesebb a vele való érintkezés... Most már vége mindezeknek, s függetlenségem ebben az irányban örökre biztosítva van.” (1907. július 27.)

A „mások átformálásának vágya”, bármit gondolt is erről Bartók, nem tűnt el az életéből, hiszen a Stefihez írott leveleiben, legalábbis eleinte, minden igyekezetével azon van, hogy nézeteit elfogadtassa a lánnyal. Ennek érdekében az érzelmi nyomásgyakorlás eszközét, a projektív identifikációt is beveti:

Bartók és Stefi között sarkalatos ütközési pont volt a vallás kérdése. Bartók nem tudta „megbocsátani” a lánynak a katolicizmus dogmáiban való hitét, és talán még kevésbé azt, hogy a lány, akit szeret, más iránt van elköteleződve, akivel ő nem veheti fel a versenyt:

Bartók és Stefi között sarkalatos ütközési pont volt a vallás kérdése. Bartók nem tudta „megbocsátani” Stefinek a katolicizmus dogmáiban való hitét, és talán még kevésbé azt, hogy a lány, akit szeret, más irányában van elköteleződve, akivel ő nem veheti fel a versenyt: „Ha én keresztet vetnék, azt mondanám 'A Természetnek, a Művészetnek, a Tudománynak nevében...' Hát nem elég ez?! Magának még ígért tulvilág is kell! Ezt nem értem...” (1907. szeptember 6.)

⁴ „Irma néni (Voit Irma), Bartók édesanyjának nyolc évvel idősebb nővére... vezette háztartásukat azután, hogy Bartók édesapja meghalt, s végig együtt maradt hűgával. Bartók édesanyja kislánykora óta annyira ragaszkodott Irma nénihez, hogy az gyakran 'Stecknadel'-nak hívta, értvén ezalatt azt, hogy úgy jár folyton a nyomában, mintha gombostűvel volna a szoknyájához tűzve. Ez a kölcsönös nagy ragaszkodás szinte eggyé olvasztotta a család szemében Mamát és Irma nénit, - egymás nélkül el sem lehetett őket képzelni.” (Ziegler Károlyné Ziegler Márta, in: Bónis, 1995, 46.)

Igen valószínű, hogy Bartók és Stefi kapcsolatának valódi ütközőpontjai nem annyira a házasság és a vallás tartalmi kérdései voltak, hanem sokkal inkább az a tárgykapcsolati minta, amelynek kialakítására, a vita során és annak révén, Bartók törekedett. Bartók a lánnyal kapcsolatos függőségéből egy domináns helyzet elfoglalásával igyekezett szabadulni, oly módon, hogy aszimmetrikus, kontrolláló viszonyban szeretett volna vele lenni: „*Megengedné-e, hogy néha-néha olvasmánnyal lássam el?... Ne féltse az olvasmányoktól fiatalságát; még ha meg is rövidítenék, de cserébe mennyi örömet nyújtanak*” - írja idézett levelében (1907. szeptember 6.).

Stefi Bartók kontrolláló fellépésével szemben azonban egyre inkább védekező, elutasító pozícióba helyezkedett, és elidegenedett hódolójától. A lány ellenállása és elhatárolódása következtében Bartók magabiztos fellépése megváltozott, és kapcsolatuk fordulóponthoz érkezett. Mint Bónis írja: „A hagyományos neveltetésű lányt inkább elijesztették, mint meghódították Bartók fejtegetései: visszautasításuk - a férfi teljes visszautasítása - elkerülhetetlenné és elodázhatatlanná vált. Ettől kezdve reménységnek és kétségbeesésnek különös váltakozása jellemzi Bartók leveleit. Egyre személyesebbé, egyre szenvedélyesebbé válnak - és egyre többet foglalkoznak a készülő hegedűversennyel” (Bónis, 1992, 36).

Bartók sorban következő (1907. szeptember 11-én kelt) levele a művészi kreativitás fontos dokumentuma, ezért érdemes közelebbről is szemügyre vennünk:

Bartók, mint láttuk, kénytelen szembesülni vele, hogy a Stefi megváltoztatására, kontrollálására irányuló erőfeszítései hiábavalóak: „*De hát mért olyan nagyon-nagyon gyöngö magá s mért fél minden olvasmánytól?! Hiszen ez kétségbeejtő. Még annyi erőt se tulajdonít magának, hogy hitét meg tudja tartani?... Még akkor se akarna tőlem olvasmányokat, ha csupán olyanokat hoznék melyekben istenről nincs szó, vagy legföljebb istenes szó?!*” (uo).

Végül teljesen hatalmába keríti a reménytelenség és lemondás, és kétségbeesésében még az öngyilkosság gondolata is megfordul benne. A kudarc kínos felismerését azonban nyomban elfojtja: „*Nem akarnám magát hitétől letéríteni, bármennyire fáj is jelen állapota. Meg vagyok győződve, hogy a legelső válságos pillanatban visszasüllyedne... Igen, ne beszéljünk erről a tárgyról - talán egyszer - később, most nem*” (Uo., kiemelés - H. Cs.).

Az elfojtás azonban csak részlegesen sikerül; Bartók hangulatára az „e tárgyban”, a hitvitában elszenvedett veresége rányomja a bélyegét, és feldereng benne, hogy ezzel talán magát a lányt is elveszítheti, vagy talán már el is vesztette: „*Levele elolvasása után zongorához ültem - az a szomorú sejtelmem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm csak a zene. Pedig...*”



1. ábra

„A befejezetlen mondat után kilenc ütem kotta következik: gyászindulóféle, az Elle est morte [Ő (nőnem!) halott] című zongoradarab - a tizenharmadik bagatell - előképe. A ciszmoll négyeshangzat fölé ezt írta Bartók: 'Ez a maga Leitmotívja'" - tudósít a passzusról Bónis (1992, 36).

E néhány sorban szinte a szemünk láttára bontakozik ki a személyiség belső lelki dinamikájából a zenei alkotófolyamat! Itt is annak a számos pszichoanalitikus szerző által leírt jelenségnek a tanúi vagyunk, miszerint a kreatív aktus egy tárgyvesztéses állapot hatására lép működésbe.

Tekintsük át újra, a pszichoanalízis nyelvén, a történeteket! Mindenekelőtt egy tárgykapcsolati konfliktus tanúi vagyunk: Bartók, a projektív identifikáció eszközével, sajátos, kontrolláló, nárcisztikus színezetű tárgykapcsolati mintát igyekszik kialakítani Stefivel, aminek a lány ellenáll. Bartókot a visszautasítás frusztrálja, ami felkelti a lány iránti agresszióit. Ez először úgy jelenik meg, hogy támadást indít a lány vallásos meggyőződése ellen, majd önmaga ellen fordul és öngyilkossági fantáziáiban érhető tetten.

Az ideális külső tárgy elérhetlenné válásával, Bartók, - a freudi terminológiával - kénytelen visszavonni libidóját, és azt a zenei alkotás terén szublimálja: „Az a szomorú sejtelmem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm, csak a zene” - írja, és ezzel megerősíti azt a freudi tételt, miszerint a műalkotás „nem más”, mint fantáziabeli vágyteljesülés.⁵

Hogy miféle vágy teljesül itt, arra magából a levélbe kottázott zenei mondatból értesülünk: „ez a maga Leitmotívja” - írja egyik motívuma fölé Bartók, amivel Stefi zenei (fantáziabeli) jelenlétére utal. A vágyott tárgykapcsolat, mely a valóságban lehetlenné vált, a fantáziában, majd abból eredően, a kreatív aktusban és annak végtermékében, a zenében öltött testet.

A „Leitmotív” (vezérmotívum) fogalmát Böhm László Zenei műszótára a következőképpen definiálja: „valamely drámai helyzetet vagy személyt jellemző zenei motívum, amely a zenemű folyamán karakterizáló jelleggel vissza-visszatér” (Böhm, 1990, 149). Pszichológiai értelemben, Bartók Leitmotívja tehát egy belső tárgyának, Geyer Stefi ideálképének, a zenei reprezentációja.

A levélbeli Leitmotív megegyezik a fél évvel később⁶ elkészült Hegedűverseny I. tételének főtémájával. (Ebben az összefüggésben a Hegedűverseny megírását a gyázmunka folytatásaként is értelmezhetjük). Ezt az I. tételt, amint erre hamarosan rátérek, Bartók Két arckép c. kompozíciójában is felhasználta, ahol „Ideális portré” címmel látta el. A levélbeli Leitmotív tehát nem más, mint az ideális Geyer Stefit bemutató zenei névjegy. Az „Ideális” jelző arra utal, hogy Bartók az elfogadó, érzéseit viszonzó, vele tartó Geyer Stefit ábrázolja benne, aki mentes a kettejüket elválasztó negatívumoktól. Az idealizációt, és ezáltal a vágyteljesülést, a negatív aspektusok lehasítása teszi lehetővé.

A levélbe kottázott Leitmotív azonban egy „gyászindulóféle” darabba ágyazódik, mely az ideális tárgyhoz fűződő viszony jellegét depresszívként minősíti. A negatív érzelmeket az alkotó folyamat nem tudta megszüntetni, ezek a kíséretben megjelennek. Egészében véve, a levélbe kottázott zenei gondolat tehát Bartók tárgy iránti ambivalenciáját ábrázolja: a Leitmotív az idealizált tárgyat, a kíséret pedig a felé irányuló ellentétes, a tárgyvesztéssel és a belső tárgy halálával kapcsolatos, depresszív érzéseket. A darab pszichológiai jelentését eszerint a következőképpen foglalhatnánk össze: Bartók egy vágyott, szeretett tárgyat hordoz

⁵ „Megengedhetjük magunknak azt a kijelentést, hogy csak a kielégítetlen ember ábrándozik, a boldog sohasem. A fantáziálás hajtóereje a kielégítetlen vágy, és minden egyes ábránd vágyteljesülés, a ki nem elégtő valóság korrekciója.” (Freud, 1907, 126.)

⁶ 1908. február 5-én.

belső világában, mely azonban, az ambivalenciájából eredő agressziója következtében, sérült, halott tárgyá vált.

A kapcsolatnak ezzel azonban még korántsem volt vége. Bartók vonzalmát a konfliktus nem ingatta meg; a kapcsolat lehetőségébe vetett hite újra és újra fellángolt benne. Az utazásaik következtében közük feszülő fizikai távolság hozzájárult az idealizáció (mely ez esetben a mániás elhárítás körébe tartozik) fenntartásához, bár Bartók érezte ennek hamisságát. Belső világa újból megelevenedett, s következő levelében, melynek megszólítása Geyer Stefi Leitmotivjának három változata, a következőket írja: „Leitmotivjai körülrepdesnek, egész nap velük, bennük élek, mint valami narkotikus álomban. és ez így van jól; az én munkámhoz ilyen ópium kell, még ha idegölő is, ha mérges is, ha veszedelmes is.” (1907. szeptember 20.)

Nyilvánvaló, hogy Bartók számára a Leitmotivok belső tárgyak reprezentánsai; maga az alkotó folyamat pedig a velük létrehozott fantáziabeli tárgykapcsolatok „megkomponálása”. Az idézet szépen illusztrálja, hogyan épít fel Bartók intrapszichés világában, zenéjében, egy belső tárgyvilágot, melynek bűvkörében él.

Ezekből a Bartókot „körülrepdeső” Leitmotivokból született meg végül az I. Hegedűverseny, melynek terve szinte a Geyer Stefivel való megismerkedése óta foglalkoztatta Bartókot. A Hegedűverseny két ellentétes karakterű tételből áll. Amint erre már utaltam, az I. tétel az ideális Geyer Stefi portréja. 1907. november 26-i levelében Bartók a következőképpen vall róla:



2. ábra

„ez az idealizált zenei kép minden akkori gondolatomat, érzésemet magába vette. Olyan közvetlen zenét még soha sem irtam, mint ezt...” (1907. nov. 26.)

A II. tétel főtémáját, szintén egyik Stefihez írott levelében, Bartók a következőképpen konferálja be: „Hát nem Stefi volt az a pajkos 14 esztendőös leányka, a kit Jászberényben megismertem?! Aj! Aj! siessen kérem kiigazítani fotografiáját, különben az egész zenemű ilyeneket fog felmutatni (1907. augusztus 20.):



3. ábra

Nem ismeretes számomra a Bartók rosszallását kiváltó „fotográfia”, Bartók azonban felirattal látta el a kottát: „G. St. when she is smoking a pipe”, azaz, „a pipázó G. St.” Stefi tizenégy éves volt, amikor Bartók először találkozott vele. Most azonban, amikor kapcsolatuk drámája zajlik, Stefi tizenkilenc éves; könnyen lehet, hogy a fénykép a felnőtt nőt ábrázolja, esetleg pipával a szájában, és ez zavarta meg Bartók Stefiről alkotott ideális képét.

A Hegedűverseny ideális I. tételét tehát egy ironikus, pajkos II. egészíti ki. Bartók „allegro giocoso”, azaz, „játékosan, tréfásan, gyorsan” tempójelzéssel látta el. Ebben a II.

tételben Geyer Stefi ideálképe fantáziabeli játék, enyhe torzítás áldozatává válik, amiben Bartók Stefi iránti ambivalenciája kerül napvilágra. Ezt tükrözi a tétel harmadik témája fölé került felirat is: „vastagon, morgósan” (vö. Kroó, 1980, 40).

Maga a főtéma a Leitmotiv átalakításával - tükörfordításával és áttörésével (Bónis, 1992, 40.) - keletkezett:



4. ábra

A zeneszerző, ambivalens érzelmei hatására, a zenei térben reprezentált belső tárgyon transzformációt, kognitív műveletet hajtott végre.

A Bartók és Stefi közötti konfliktus kiéleződésével - amelyhez, a levelezés tanúsága szerint Stefi ambivalens, hitegető magatartása is hozzájárult - Bartók Stefi iránti érzései is egyre szélsőségesebbé váltak. Ez Bartók alkotói koncepciójának megváltozásában is jól nyomomonkövethető. Hegedűversenyét eleinte három tételesre tervezte, s „dramaturgiai tervéről” a következőket írja: „*Meg van már az idealizált G. St. zenei képe, - ez menyországi, bensőséges, megvan a szilaj G. St.-é is - ez humoros, elmés, mulattató. Most meg kellene szerkeszteni a közömbös, hűvös, néma G. St. - képét. De ez csunya muzsika lenne.*” (1907. november 29.)

Tíz nappal később azonban már világos jelei mutatkoznak a Stefi iránti érzései egyértelmű polarizálódásának: „*Maga kedves, maga jó, maga tündéri, maga bűvös hatalmú leány! a kinek csak néhány tollvonásába kerül, hogy a fekete, ádázul gomolygó felhők eltakarodjanak az égboltról s rám ragyogjon a fényes nap. - Maga hallgatag, maga rossz, maga kegyetlen, maga fukar leány! hogy annyira fősvénykedik bűbájos erejével!*” (1907. december 8.)

S kicsivel alább, ugyanez zenében: „*De hiszen nem lehet valaki mindig 6/8 d fis a cis - d [Leitmotiv], kell néha*



- nek is lenni” (uo.)

5. ábra

Végül, nem egészen két hét múlva, a két tételes forma mellett dönt: „*E hét valamelyik napján mintha felsőbb sugallatra, oly hirtelen ötlött eszembe az az elvitázhatatlannak látszó kényszerűség, hogy a maga darabja nem is állhat csak 2 tételből. 2 ellentétes kép: ez az egész. Most csak azt csodálom, hogy ezt az igazságot nem láttam meg előbb.*” (1907. december 21.)

Bár a Hegedűverseny két tétele Geyer Stefi két különböző aspektusát (az „ideálist” és a „pajkost”) jeleníti meg, és ennyiben egy Bartókra olyannyira jellemző duális formatervet juttat érvényre, a II. tétel itt még a Geyer Stefi ideálképének adott szelíd fricska csupán, ami nem közvetítette kielégítő módon Bartók fokozódó ingerültségét és dühét. Hiába próbálkozott Stefi- és a kapcsolat rossz aspektusainak elhárításával, ezek erősebbnek bizonyultak nála. Ezért fontolgatta egy III. tétel megírását, ami „csunya muzsika” lenne.

A „csunya muzsika” nem sokáig váratott magára. 1908. májusában készült el Bartók 14 Bagatell című zongoraciklusa. Ennek utolsó darabja egy gyors keringő, amely szintén Geyer Stefi Leitmotivjára épül, és „A szeretőm táncol” címet viseli (vö. Kroó, 1980, 41). Geyer Stefi megjegyzése szerint a darab „a szakításunk utáni reakciót jelzi” (idézi Tallián,

1981, 79). Bartók ezt az eredetileg zongorára írott kompozíciót utólag meghangszerelte, és Hegedűversenye első tételéhez illesztette, a Hegedűverseny eredeti második tételét pedig elhagyta. Így keletkezett (1914 táján) a Két arckép zenekarra.

Az „új” mű első tételének Bartók az „Ideális portré”, második tételének pedig a „Torz portré” címet adta. Kroó György megállapítása szerint: „Hogy a Torz portré zongorára írott formája, a 14. Bagatell, eredetileg a Hegedűverseny III. tételéhez tervezett vázlatból vagy ötletből származik-e, nem tudjuk. A 'gyűlöletes zene' azonban, amelyet Bartók 1908 februárjában nem tudott megírni, mintegy hat héttel később mindenesetre megérett benne” (Kroó, 1980, 41).

Tehát, a Hegedűverseny második, „tréfás” hangvétellű tételét Bartók, a szakítás után, „csúnya muzsikával” cserélte fel. Ez a zene, mint hamarosan látni fogjuk, már sokkal hívebben közvetítette Stefi iránti heves, pusztító dühét. A kapcsolat lezárultával elfojtott indulatai, amelyek a Hegedűverseny II. tételében még csak a játékos irónia formáját öltötték, a Torz portréban féktelenül elszabadultak.

A Két arcképben, mint egységes kompozícióban, a hasított érzelmek integrálódnak, a hasításból ambivalencia lesz. (A jó és rossz aspektusok egymástól való elválasztottsága, két külön tételben való megjelenése, azonban megőrzi a kettősséget; itt mintha a hasítás szublimációjának lennének tanúi.)

Helyezzük egymás mellé a Két arckép Ideális és Torz tételének főtémáját, és figyeljük meg azonosságukat és különbözőségeiket. Vegyük észre, hogy a Torz-téma nem más, mint az Ideális-téma felgyorsított és variált változata!:

The image displays a musical score with two main sections. The first section is titled 'Ideális (Andante)' and features a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The second section is titled 'Torz (Presto)' and is marked with fortissimo (ff) dynamics. This section is a more complex and faster variation of the first theme. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'molto rit.' and 'piu sf'.

6. ábra
(Lendvai Ernő nyomán; 1971, 66.)

Tehát mindkét tétel főtémája ugyanabból a zenei anyagból, Geyer Stefi Leitmotívjából, építkezik. A Leitmotív, mint láttuk, a belső tárgy zenei reprezentációja. Itt azonban a Leitmotív, azaz a belső tárgy, két különböző megjelenésével, aspektusával állunk szemben.

A két témaváz azonosságát a dallamív sémájának, perceptuális Gestalt-jának a megőrződése biztosítja. A dallamív jellegzetes fordulatai, funkcionális szempontból kitüntetett hangkapcsolatai a két példában megegyeznek. Ez a stabil kognitív struktúra, zenei váz (melynek szabályszerűségeit a kognitív pszichológia és a zeneelmélet együttesen

vizsgálhatja) „hordozza” vagy „tartalmazza” a belső tárgy reprezentációját. Egyszerűen fogalmazva: a válság potenciális terében a belső tárgy (tárgykapcsolat) kognitív struktúrában reprezentálódik.⁷

Milyen eszközökkel valósul meg mármint a tárgyhoz fűződő különböző emócióknak, a tárgy különböző aspektusainak, tehát magának az affektív tárgykapcsolatnak a zenei megjelenítése? A válasz a változatképzés elveinek zenetudományos megvilágításában rejlik. Itt csak utalni szeretnék a zenei példáinkkal kapcsolatos kompozíciós elvek néhány különbségére, amelyekkel Bartók Stefi iránti ellentétes érzéseit közvetítette:

Az Ideális-tétel lassú, elmélyült darab, hangvétele piano, mondanivalóját bensőséges hegedűszóló tolmácsolja, szerkezete „szigorú fuga”. Ezzel szemben a Torz-tétel „szárguldo keringő”, melyben az indulatok különböző effektusok, gyors, harsogó fortissimo kisülések formájában kerülnek levezetésre; az intenzív érzések elsöprik a szólóhangszert és az egész zenekar energiáját mozgósítják (vö. Lendvai, 1971). Lendvai Ernő a következőképpen foglalja össze a két darab „cselekményét”: „Az I. darabot átszellemült és mély álmhoz hasonlítanám; csak hogy ez az álom az expozíció esetében sóvárgást, olthatatlan szomjat fejez ki, a repríz [a visszatérés] viszont maga a beteljesült álom... Az átszellemült Ideális-téma a II. tételben triviális és hivalkodó valcerré torzul, amely az I. tétel érzékeny vonalait... eszeveszett forgásba hozza. [A II. tétel] drámai elgondolása azon alapul, hogy a torz témának - a reprízzel - meg kell halnia... A repríz nem is dallamként, hanem artikulátlan hörgések, naturalisztikus hangutánzások alakjában idézi vissza a főtémát, hogy néhány ütemmel később... petárdaként elpukkantsa: a táguló tölcser-motívum a d-fisz-a-cisz alapmotívummal [Leitmotiv!] robban... A záróakkordok harmóniailag is megsemmisítik a d-fisz-a-cisz alapmotívumot...” (Lendvai, 1971, 62-74).

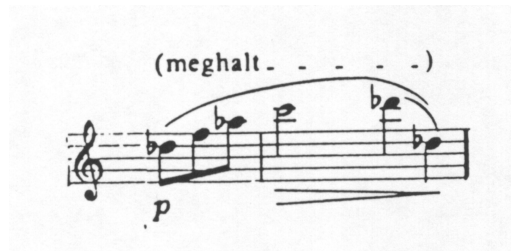
Bartók, a Torz portréban, a tárgyat jelképező Leitmotiv zenei kigúnyolásával, „szétpukantásával” és végül harmóniai „megsemmisítésével” „állt bosszút” az őt elhagyó, frusztráló „rossz” tárgyon.

Vessük ezt össze Bartók Stefihez írott egyik utolsó levelének részletével, melyben felindulásában a számára a lányt és a kapcsolatukat reprezentáló Hegedűverseny megsemmisítésének gondolata ötlük fel benne: „*A hegedűkoncert partitúrája febr. 5-én készült el; ép az nap, míg maga halálos ítéletemet megírta... Elzártam fiókomba, nem tudom megsemmisítem-e, vagy ott hagyjam elzárva, hogy csak halálom után találják meg és - szórják széjjel az egész beirt papírcsomót, az én szerelmi vallomásomat, a maga koncertjét, az én legjobb művemem - a szemébe.*” (1908. február 8.)

A tárgy iránti destruktív impulzusok féktelen elszabadulásának a belső tárgy halála lett a következménye. Bartókot a szakítás nagyon megviselte, és a súlyosnak megélt veszteség hatására ismét öndestruktív gondolatok kerítették hatalmukba: „*Ahhoz a végső határhoz jutottam, a melyen túl nem kérhetek senkitől szerelmet, nem kérhetem senkitől, hogy ossza meg velem életét. érzem és meggyőződése, hogy nem vár más rám csak a hosszú egyedüllét. Le kell mondanom örökre erről a benső boldogságról... Talán akad számomra is valami jótékony tüdőgyulladás vagy más efféle, hogy feltűnés nélkül távozhassak innen a hol semmit sem várhatok.*” (1908. február 8.)

Ebben a hangulatban komponálta Bartók 13. bagatelljét, melyre az előadás elején, a Leitmotiv első, depresszív színezetű előfordulásának bemutatásakor utaltam, és amely a „Meghalt” címet viseli. A darab szintén Geyer Stefi Leitmotivjára épül, és Bartók, a motívum utolsó előfordulásakor ugyanezt írta fölé a kottába: „meghalt...”

⁷ Felmerül a kérdés, vajon mit értünk közelebbről „belső tárgy”-on, amikor klinikai munkánk során használjuk a fogalmat. Fogalmi-, képi-, vagy egyéb módon reprezentálódó entitással van-e dolgunk? és vajon nem szükségszerű-e, hogy a belső tárgyak minden esetben kognitív struktúrákban reprezentálódjanak, hiszen - amint azt a kognitív pszichológiából tudjuk - a mentális működés kognitív sémákhoz kötött?



7. ábra

A Leitmotiv e változata a halott belső tárgy reprezentánsa, amely számára azonban Bartók a kottapapíron állít síremléket.

A közvetlenül a szakítás után keletkezett művek legeslegfontosabbika azonban Bartók első igazán érett és kiforrott remekműve, az I. vonósnégyes. Ez a mű szoros lelki és tematikus rokonságban áll a Hegedűversennyel; első tételében, Bartók, mintegy „meggyászolja” destruált, halott belső tárgyát. A művet Kroó a következőképpen méltatja: „Az a lebegés, az a vallomások, ábrándozó boldogsághang, amely az Ideális portrét átragyogta, az ábránd elmúltával az I. vonósnégyes Lento tételében a legnagyobb szomorúság énekének adja át helyét. Ha a Hegedűverseny második tétele egy játékos - s a Torz portré egy groteszk, ironikus - scherzo tétellel egészítette ki, illetve kérdőjelezte meg az első tétel vallomását, az I. vonósnégyes lassúja ugyanezt a szerelmet elsírta” (Kroó, 1980, 45).

A műnek itt is csupán a Leitmotiv újabb változatát exponáló részletével foglalkozom, mely - a 13. bagatellhez hasonlóan - a „halott belső tárgyat” reprezentálja. Bónis a művet a következőképpen kommentálja: „A kvartett nyitótétele a koncert [a Hegedűverseny] zenei anyagából építkezik. A versenymű Allegro giocoso feliratú második tételének kecses főtémája mint 'lassított felvétel', mint gyászének nyitja a vonósnégyes Lento-tételét... 'Ez az én halotti énekem' - Geyer Stefí emlékezete szerint ezt írta neki e vonósnégyes-tételről Bartók...” (Bónis, 1992, 42-43.)



8. ábra

Ezzel teljessé válik annak az intrapszichés lelki dinamikának a zenei ábrázolása, mely Bartók Geyer Stefíhez fűződő kapcsolatának történetét végigkísérte.

Előadásom kereteit meghaladná annak nyomon követése, hogyan talál vissza Bartók az I. vonósnégyesben a „szerelmi halál birodalmából” az életbe, amit egy tiszta, ősi, pentaton melodikájú „székely keserves” felcsendülése jelképez művében (Bónis, 1992). Bízom benne azonban, hogy céloimat, a zenei tárgyreprezentáció jelenségének illusztrációját, az eddig felhozott anyag bemutatásával is sikerült megközelítenem.

Végezetül, előadásomat néhány elméleti megállapítással szeretném összefoglalni:

Winnicott az ember kulturális teljesítményeit egy, az elsődleges tárgykapcsolatból eredő potenciális térbe utalja (Winnicott, 1971). Logikusan következik ebből, hogy a művészetnek - amely a szelf és a tárgy közötti távolságot egy szimbolikus, egyszerre külső és belső (mentális) térben hidalja át - szükségszerűen tárgykapcsolatokat kell ábrázolnia. Előadásom igazolni látszik ezt a tézist, azzal az észrevétellel kiegészítve, hogy a zenében (művészetben) a belső tárgyak és a hozzájuk fűződő affektusok, azaz a belső

tárgykapcsolatok, kognitív struktúrákba szerveződve reprezentálódnak. Ezáltal a zenét (művészetet) a személyiség olyan modelljeként foghatjuk fel, melynek kutatása a pszichoanalízis és a kognitív pszichológia nézőpontjának együttes alkalmazását, integrálását feltételezi, és amelynek vizsgálata segítséget nyújt a kognitív jelenségek személyiség-lélektani hátterének feltárásában.

Irodalom

- Bartók Béla, 1979.** *Briefe an Stefi Geyer*. Basel: Paul Sacher Stiftung. (Privatdruck.)
- Ifj. Bartók Béla, 1981a.** *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Ifj. Bartók Béla, 1981b.** *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bónis Ferenc, 1992.** Első hegedűverseny, első vonósnégyes: Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja. In: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó Kft.
- Böhm László, 1990.** *Zenei Műszótár*. Budapest: Editio Musica.
- Freud, S., 1973,** A költő és a fantáziáműködés (1907). In: Halász László (szerk.), *Művészetpszichológia*. Budapest: Gondolat.
- Horgász Csaba, 1993.** Pilinszky Simon Áron című novellájának pszichoanalitikus megközelítése. Kísérlet a tárgykapcsolati szemlélet műértelmezésben való alkalmazására. *Thalassa* (4), 1, 92-106.
- Horgász Csaba, 1995.** „és én szabadabb és megfoghatatlanabb vagyok minden madárnál...” Bartók Béla személyiségéről és művészi világképéről. *Thalassa* (6), 1-2, 36-59.
- Króó György, 1980.** *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lendvai Ernő, 1971.** A dualitás elve. Két portré. In: *Bartók költői világa*. (Műhely sorozat.) Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 59-75.
- Tallián Tibor, 1981.** *Bartók Béla* (szemtől szemben). Budapest: Gondolat.
- Winnicott, D. W., 1971.** *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications.