

Bernáth Árpád

AZ ALAKOK MOTIVIKUS FUNKCIOJA
HEINRICH BÖLL REGÉNYEIBEN

Doktori értekezés

SZEGED, 1967



Diss. B 46

A MÓDSZER

A mai nyugat-német irodalom reprezentánsai közül Heinrich Böllnek szentelte a legtöbb figyelmet a német irodalomkritika, és úgy tűnik, ez a megállapítás vonatkozik a nemzetközi, s ezen belül a magyar kritikára is. Mégis, ha csak a legrangosabb Böll-tanulmányokat és recenziókat vesszük is figyelembe, meglepően sok meg nem értéssel és félreértéssel találkozunk - két könyv esetében pedig szinte csak ezzel: a *Der Zug war pünktlich* és az *Ansichten eines Clowns* című művekről van szó.^① Feltűnő ez azért is, mert véleményünk szerint ez a két alkotás kitüntetett helyet foglal el a Böll-művek sorában: az *Ansichten eines Clowns* /1963/ betetőző lezárása Böll első nagy alkotói periódusának, amelyet a *Der Zug war pünktlich* 1949-es megjelenése óta kísérhettünk figyelemmel.

Mindebből következően célunk kettős: egyrészt kísérletet teszünk az említett műveknek az eddigieknél adekvátabb interpretációjára, másrészt a kapott eredmények segítségével a két regényt egymással és az időben közbeeső Böll-regényekkel összevetve szeretnénk bemutatni az író művei és azok mondanivalói között megmutatkozó változásokat és ismétlődéseket.

Eltérő értelmezéseink okát eltérő elemzési módszerünkben látjuk: a meglévő interpretációk elsősorban vagy kizárólag - mint ez szokásos - csak a művek történését vették figyelembe, mi pedig a leírható *m o t i v u m s t r u k t u r á k* jelentését is bevonjuk az elemzésbe.

Az irodalomtudomány nyelvében a "motivum" kifejezés

sokat használt, de nem egyértelmű terminus. Ez kitűnik az idevágó kézikönyvek - így például a német irodalomelmélet néhány alapvető művének - motívum szócikkéből és ezek összevetéséből is. A műszó különböző értelemben való használata feltétlenül összefügg azzal, hogy más tudományágak terminus technicusaként is ismeretes. A pszichológiában, a jogtudományban és a közgazdaságtanban a motívum valamely magatartást, cselekedetet előidéző indíték, motiváció. Ehhez hasonlóan az irodalomtudományban is beszélnek motívumról mint indítékról, még hozzá kettős értelemben is: "als unwillkürlicher Beweggrund für den Dichter, was und wie er schaffe" és "als von ihm dem Dichter ersonnener Beweggrund für die geschaffenen Gestalten". ⁽²⁾

A képzőművészetben és az iparművészetben a motívum szembeszökő mozzanat, a művek és műtárgyak során át különböző változatokban megismétlődő alakzat, a műalkotások és ipari termékek legjellemzőbb vonása. Ennek megfelelően az irodalomtudományban a motívum "strukturelle Einheit als typische, bedeutungsvolle Situation, die allgemeine thematische Vorstellungen umfasst /im Gegensatz zum durch konkrete Züge festgelegten und ausgestatteten Stoff, der wiederum mehrere Motive enthalten mag./" ⁽³⁾ Más megfogalmazásban: "Der Terminus Motiv bezeichnet keinen Bestandteil eines literarischen Werkes als solchen, sondern eine von der besonderen Ausbildung abstrahierte Grundsituation, die auch anderweitig auftritt, ihre eigene Tradition, ja sogar Topik haben kann." Mindkét megfogalmazásban kísért az a veszély, hogy a mű

tárgyául szolgáló anyagtól való elhatárolásban a motívum összemosódjon azzal, amit különben az irodalmi alkotás alapgondolatának, vezérlő eszméjének nevezünk, s ezzel visszajutunk a pszichológiai értelmezés egyik lehetőségéhez. A legeggyértelműbben Joseph Körnernél figyelhetjük ezt meg: "Die Idee lebt im Geiste des Dichters nicht als abstraktes Gebilde, sondern prägt sich in einem Stoffe aus; der geprägte Stoff ist ... das dichterische Motiv; es ist die Geburt einer Vermählung von Stoff und Idee, von Welterfahrung und Weltanschauung des Dichters." ⁵ Wolfgang Kayser meghatározása, amely ugyanabba a csoportba sorolható, az eddig említetteknél kevésbé a mű keletkezése szempontjából határozza meg a motívumot. Szerinte: "Das Motiv ist eine sich wiederholende, typische und das heisst also menschlich bedeutungsvolle Situation. In diesem Charakter als Situation liegt es begründet, dass die Motive auf ein Vorher und Nachher weisen. Die Situation ist entstanden, und ihre Spannung verlangt nach einer Lösung. Sie sind somit von einer bewegenden Kraft, die letztlich ihre Bezeichnung als Motiv ... rechtfertigt." ⁶ Ennek a meghatározásnak egyes elemei rokonságot mutatnak a motívum zenei meghatározásával, amiből Oskar Walzel vezeti le a motívum definícióját. Bár ő is használja a motívum kifejezést az eddig bemutatott értelemben, a Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters című művének Dichtkunst und Musik fejezetében külön részben foglalkozik a "Leitmotiv" problémájával.

Megjegyzendő, hogy ez a műszó sem egyértelmű az irodalomtudományban. Willy Krogmann, aki megállapítja, hogy "Da die Motivgruppen in den Werken eines Dichters nur die Handhabe bieten, seine bestimmenden Erlebnisse zu erkennen, eignen sie sich vorzüglich zu einer sinnvollen Gliederung seines Schaffens"⁷, a "Leitmotiv" kifejezést egy író műveinek sorában kimutatható motívumok egyik állandó tagjának megnevezésére használja, miközben szóhasználatát a geológiából vett példával igazolja /Leitfossil/. Visszatérve Oskar Walzel művére, ő a következőket mondja a "Leitmotiv"-ről: "Leitmotive erinnern bei ihrem wiederholten Auftreten an frühere Augenblicke des Werkes der Dichtkunst wie der Musik, dem sie angehören. Sie "binden" in strengem Sinne des Wortes Weitauseinanderliegendes zusammen, sie betonen Zusammenhänge, die ohne sie vielleicht übersehen würden. Sie scheiden sich scharf ab von einer verstandmässig ausgedrückten, in begriffliche Worte umgesetzten Herstellung solcher Zusammenhänge."⁸ Az idézet megértéséhez tudnunk kell, hogy amikor Walzel itt zenéről beszél, akkor tulajdonképpen a zene és az irodalom határterületén lévő /wagneri/ operát tartja szemelőtt. A zenei "Leitmotiv" ugyanis az opera kétsiku kifejezési lehetőségének kihasználása révén nyeri el szimbólikus funkcióját: a szöveget interpretálja a már korábbi előfordulásakor értelmezett zene. Az irodalmi műveken belül is meglehet a kétsikuság. Walzelnél a zene szerepét a "Gleichklang der Wor-

te oder ein mehr oder minder starkes Anklingen" veszi át. Az irodalmi mű különböző részeit összekötik és interpretálják az azonos hangzású szavak.

Mi Oskar Walzel nyomán bármely irodalmi mű olyan szavait, szószerkezeteit vagy mondatait, röviden szövegrészeit nevezzük motivumnak, amelyek a kontextus által meghatározott jelentésükön túl jelképes értelmet nyernek ^{Kapcsolatban} azáltal, hogy az adott szövegrészek a szóbanforgó irodalmi művön belül más szövegkörnyezetben is előfordulnak. Ebből következően egy meghatározott szövegrésznek a mű egésze szempontjából történő interpretációja nemcsak az adott szövegkörnyezettől és a szövegrésznek az elbeszélés folyamatában elfoglalt helyétől függ, hanem attól is, hogy ez a szövegrész előfordul-e más helyen, más szövegösszefüggésekben is. Amennyiben előfordul, meg kell vizsgálnunk, hogy az ismétlődő szövegrészek között van-e az alakí összefüggésen túl motivikus összefüggés is, azaz van-e a különböző kontextusokban fellépő azonos szövegrészeknek közös interpretációja, közös m o t i v u m f u n k c i ó - j a. Azinisz szövegrészekén kívül egymással szinonim szövegrészeknek lehet még motivumfunkciója.

Módszerünk lényege tehát az irodalmi mű "többértelmű" elemeinek feltárása és értelemezése. Mivel az interpretáció szempontjából nem közömbös szimbólikus funkciója általában nemcsak a motivumoknak van, be kell vezetnünk még egy terminust: azokat a szövegrésze-

ket, amelyeknek jelképessége nem az elemzett irodalmi műből táplálkozik, e m b l é m á nak nevezzük, a hagyományos jelölést így szélesebb körben használva. ④

DER ZUG WAR PÜNKTLICH

(10)

A Der Zug war pünktlich története szerint végzet-regény, sorsregény, abban az értelemben, ahogy bizonyos drámákat sorstragédiáknak szoktunk nevezni: a mű története egy megérzéstől a megérzett dolog feltartóztat-hatatlan bekövetkezéséig tart - 1943-ban szabadságáról a frontra visszautazva Andreasra, a kisregény főhősére az elinduló vonatban a bizonyosság erejével hat egy sejtés: n e m s o k á r a meg fog halni. És Andreas három és fél nappal később egy lengyel faluban, Stryjben meghal.

Az utazás folyamatának és a végzet beteljesülésének időbeli szerkezete azonos: mindkét esetben arról van szó, hogy egy ismertnek vélt j ö v ő b e l i esemény a történés eredményeképpen valósággá, j e l e n - né válik. Ez a párhuzamosság feszültség forrása lesz a történésben, ugyanakkor meghatározza az elbeszélés idő-strukturáját: a történetet eleve két idősikra rendezhetjük. Az egyik magában foglalja a mindenkori " j e - l e n t", Andreas utját a rajnamenti vasutállomástól Przemyslig, Lembergig, majd Olinával, a bordélyban megismert és megszeretett nővel Stryjig, felöleli tehát a "külső" cselekményt, a másik pedig a "j ö v ő t" tartalmazza, az ut végcéljára és a halálra vonatkozó képzeteket. A jövő idősikban is lejátszódik egyfajta - általunk "belsőnek" nevezett cselekmény, amely a b a l d jelentésváltozásaiból: a halál időpontjára és helyére vonatkozó bizonytalanság egyre kisebbre zsugo-

rodásából áll. A kisregény ott ér véget, ahol a két idősik metszi egymást, ahol az elbeszélés valósága azonosul Andreas megérzéseivel, látomásaival, tulajdonképpen története pedig nem más, mint maga az azonosulási folyamat, a két idősik közötti viszony változása a külső és belső esemény függvényében.

Andreas halálsejtése abból a tudatból táplálkozik, hogy vissza kell utaznia a frontra. Az elbeszélés elején elválaszthatatlannak tűnik Andreas és a vonat, vonat és a halál. Andreas a pályaudvaron hirtelen nem akar beszállni a vonatba: "Ich will nicht sterben, das ist das Furchtbare, dass ich nicht sterben will" /p. 7./, aztán mégis elutazik, később pedig ezt gondolja: "Mein Leben ist nur noch eine bestimmte Kilometerzahl, eine Eisenbahnstrecke" /p. 15./... "Ich kann mich nicht bewegen, ich bin ganz starr, dieser Zug gehört mir, und ich gehöre zu diesem Zug, der mich meiner Bestimmung entgegentragen muss". /p. 24./ A halál helye /és ideje/ mégis bizonytalan /"irgendwo", "bald"/, mert nemcsak Andreas sejtése nem konkrét, hanem az is kérdéses, hogy Andreas hol és mikor fogja elérni az állandóan változó frontot. /p. 15./ Mégis a képzelet képsoraiban, mint említettük, az ut végcélja egyre k ö r ü l h a t á r o l t a b b á válik, annak ellenére, hogy a valóságos ut lefolyását egyre inkább a v é l e t l e n e k irányítják, és és ezek a véletlenek késleltetik Andreasnak a frontra-

érkezését, illetve arra a helyre való késlekedés nélküli megérkezését, amely Andreas képzeletében a halál helye lenne. /p. 59, p. 62-69 stb./ A külső cselekmény tehát egyre kevésbé valószínűsíti Andreas meérzésének majdani megvalósulását, mégis a jelen és a jövő idő-sík metszése már az első oldaltól kezdve jelzett a párizs felől befutó, Andreast a front felé vivő vonatnak a cimbén is hangoztatott pontosságával. A pontosságot itt ugyanis nem a külső cselekmény elemeként kell értelmezni /hiszen ennek a cselekményben az 59. oldaltól, Andreas alkalomszerű átszállásától kezdve nincsen több funkciója/. A pontosságnak itt szimbólikus értelme van, mivel a pontosság ebben az esetben nem más, mint egy meglévő, tér és időviszonyokba vonatkozó sémának magával adekvát megvalósulása. Az elbeszélés kezdetén a vonat útja esik pontosan egybe a menetrenddel, az elbeszélés végén pedig pontosan akkor és ott torkoltnak az események Andreas halálába, amikor és ahol végülis Andreas a halálát elképzelte. De nemcsak ez vetíti előre a valóság és az elképzelt jövő végső egybeesését. A m o t i v u m o k révén az elbeszélés folyamán egyre inkább megmutatkozik, hogy Andreas útja a víziók útján vezet: a korábban a jövő idősíkhöz tartozó szövegrész szavai és szószerkezetei megjelennek később a jelen idősíkbán. Andreas úgy érezte a vonatban, hogy Lemberg és Czernowitz között fog meghalni, s maga elé képzelte az u t ó b b i várost /jövő idősíki/: "er

denkt an ... düstere Strassen mit f l a c h d a c h i-
g e n Häusern, b r e i t e S t r a s s e n und Spu-
ren altösterreichischer Verwaltungsgebäude, z e r b r ö c-
k e l t e k. u. k.- F a s s a d e n i n v e r w i l-
d e r t e n G ä r t e n, die vielleicht jetzt Lazarette
bergen oder Verwundetensammelstellen ..." /p. 25./ Ami-
kor Lembergbe érkezik / jelen idősik/: "Sie fahren in
eine sehr breite Allee hinein ... sie schreiten einen
v e r w i l d e r t e n V o r g a r t e n durch und
treten in einen langen und d u m p f e n Flur in einem
Haus, dessen F a s s a d e z u z e r b r ö c k e l n
scheint. Ein k. u. k.- H a u s..Vielleicht hat hier ein
hoher Offizier gewohnt... /p. 73.-74./ Das D a c h ist
halb f l a c h .../p. 81./ A valóságos Lemberg tehát a
halál-város Czernowitz helyére lépett, s ez azt jelenti,
hogy a halál már egészen közel van térben és időben egya-
ránt. A feszültség fokozódik: a történet szerint éppen
Lembergben kezd végképp eltérni Andreasnak és társainak
utja a tervezettől: belekerülnek a korábbihoz viszonyítva
civil életbe. Lemberg Przemyslhez hasonlóan csak átutazó
állomás a front felé tartóknak, de számukra az a város,
ahol megszerezhetik a civil gyorsvonatra szóló jegyet,
ahol /az elbeszélés folyamán először/ Andreas is civil kö-
rülmények közé kerül. A pályaudvaron még őket is figyel-
mezteti a tájékoztatás: "Wartesaal links, auch für Mann-
schaftsdienstgrade", egyikük azonban, Willi, gunyosan rea-
gál erre: "Wartesaal für Mannschaftsdienstgrade! Hier

gibt s Kneipen, hier gibt s R e s t a u r a n t s ...
das hat e u r o p ä i s c h e n R a n g!" /p. 73./ Ez
az utolsó mondat Lemberg újabb funkcióját jelzi. Amíg a
b a l d szinte már szinonimájává vált egy meghatározott
időpontot megadó időhatározónak, addig Lemberg elveszti
konkrétságát, térben kitágul, az utcák, fasorok, a házak,
a kocsmák egész Európát idézik. "Da sind Strassen w i e
ü b e r a l l i n d e r W e l t in grossen Städten ...
eine Allee w i e ü b e r a l l i n d e r W e l t"
/p. 73./ "Das ist ein altes österreichisches Haus, d i e
s t e h e n ü b e r a l l, auf dem ganzen Balkan, in
Ungarn, in Jugoslawien"/p. 74./ "Und es ist w i e i n
a l l e n K n e i p e n E u r o p a s, in den französi-
schen, ungarischen, rumänischen, russischen und jugosla-
wischen und tschechischen und holländischen und belgischen
und norwegischen und italienischen und luxemburgischen
Kneipen" /p. 80./. Ennek az európai vált Lembergnek lei-
rásában azonban a legtöbb mondat és emblémaFranciaországra
utal: "Nach der B o u i l l o n gibt es etwas Aehnliches
wie K a r t o f f e l s a l a t ...Dazu A p é r i t i f.
Wie in Frankreich. ... Eine ganze Reihe Nachtische. Wie
in Frankreich... Dazu t r i n k e n s i e w i e d e r
W e i n ... /p. 76. / "Zum Schluss kommt tatsächlich K ä -
s e. Verdammt, genau wie in Frankreich ... und sie trin-
ken wiessen W e i n dazu, wiessen W e i n aus Frank-
reich...Sa u t e r n e..." /p. 77./

Lemberg Czernowitz-szerűsége, valamint európai illet-

ve franciaszerűsége révén Andreas számára a történet helye és maga a történet is valószerűtlenné válik. "Es ist wie ein Traum ..." /p. 73./ ismétlődik meg újra és újra /p. 73, 74, 80./, jelezve a történet alakulásának irányát, a valóság és vízió, a kisregény "jelen" és "jövő"-időskja közötti különbség közeli megszűnését. A francia-emblémák szerepe nem merül ki azonban abban, hogy a történetet irreálissá változtatják és a dolgok irrealitása sem pusztán a két idősk közötti viszony változásának egyszerű fázisa. Az álomszerűség jelentősége azáltal válik különlegessé, hogy motivikusan visszautal Andreas vonatbeli lidérces álmára /p. 37./, amelyből a katonatársa üvegjéből r á c s ö p ö g ö p á l i n k a é b - r e s z t i fel. Mivel ez az álom rendkívül fontos, teljes egészében idézzük leírását: "Er Andreas sitzt irgendwo auf einer nassen, sehr kalten Ebene und hat keine Beine mehr, absolut keine Beine, er sitzt auf den Stummeln seiner Oberschenkel, und der Himmel über dieser Ebene ist schwarz und schwer, und dieser Himmel senkt sich langsam auf die Ebene herab, immer näher, immer mehr, ganz langsam senkt sich dieser Himmel, und er kann nicht weglaufen, und er kann nicht schreien, weil er weiss, dass Schreien zwecklos ist. Die Zwecklosigkeit lähmt ihn. Wo soll dort ein Mensch sein, der seine Schreie hört, und er kann sich doch nicht von diesem sinkenden Himmel zerquetschen lassen. Er weiss nicht einmal, ob die Ebene Gras, nasses Gras, oder blosser Erde ist

oder nur Matsch...er kann sich nicht bewegen, er denkt nicht daran, sich mit den Hadden fortzubewegen, hüpfend, wie ein lahmer Vogel, und wohin auch? Endlos ist der Horizont, zu allen Seiten hin endlos, und der Himmel sinkt, und dann fällt ihm plötzlich etwas sehr Kaltes und Nasses auf den Kopf, und er denkt eine millionstel Sekunde daran, dass dieser schwarze Himmel nur Regen ist, und dass er sich jetzt öffnen wird, das denkt er in der millionstel Sekunde und will schreien...aber er erwacht und sieht sofort, dass der Unrasierte über ihm steht, die Flasche am Hals, und er weiss, dass ein Tropfen aus der Flasche auf seine Stirn gefallen ist..." /p. 37./ Ez az álm három elemből áll: /1/ az alászálló, rázuhanó ég képéből, valamint /2/ az elvesztett lábak és /3/ a fejére csöpögő nedvesség érzetéből. A műben mindhárom elemnek motivikus funkciója van, amelyek feltárása azonban talvezet eddigi vizsgálódásaink keretén. A mű végzetregényjellege, a külső cselekmény és a tulajdonképpeni történés idővonatkozásai ahhoz vezettek, hogy eddig csak a "jelen" és "jövő"-idősíkok szerepét vettük figyelembe. Ha azonban a Der Zug war pünktlich történetét mondatról-mondatra bontjuk le idősíkokra, fel kell vennünk az eddigi kettő mellé egy harmadik idősíkot is, a "multat", amely - eltekintve itt most Olinától és Andreas két utitárásától - Andreas emlékeit, a frontra való visszaindulás e l ő t t i eseményeket tartalmazza. Ezek az emlékek részben otthoni pap-barátjára, Paulra, részben családjára, katonai szől-

gálatti idejére, tulnyomórésztben pedig Franciaországra vonatkoznak. A franciaországi emlékek egyeteln, három és fél évvel korábban az Amiens közelében folytatott harcok idején lejátszódó esemény köré csoportosíthatók. Andreast egy közelében lezuhanó repülőgép légnyomása kirepíti a front felé haladó menetszlopból és furcsa égek épélményben részesíti, majd a katonatársa által az arcára öntött könnyekkel ájulásából magához térítve, a tudatos és az öntudatlan lét határán, mintegy a valóság terén és idején kívül megpillant egy szempárt, egy női arcot, amelyet nem tud többé elfelejteni. "Dann schrie der Leutnant: Weiter, weiter. Auf! Und irgendeiner schnappte mich beim Kragen und warf mich in die Landstrasse hinein, und die Strasse zog mich fort, und ich war wieder eingeklemmt in die Kolonne und konnte mich nicht umblicken, nicht einmal umblicken..." /p. 34./ A következő faluban megsebesül. "Man schlug mir plötzlich das Bein unter dem Leib weg..." /p. 34./ Ennek az emlékek is három fő mozzanata van tehát: /1/ az ájulás égvíziója, /2/ a nő megpillantása és /3/ a rákövetkező lábsebesülés. Andreas álma a vonatban tehát ezt a franciaországi eseményt idézi, pontosabban az álom első és harmadik eleme ennek első, a második eleme pedig ennek harmadik fázisát fokozza fel valószerűtlenségig.

Itt kell visszakanyarodnunk Lemberg álomszerű, civil jellegére és franciaságára. Ahogy a vontbeli álom felfokozott emlék, az álomszerű Lemberg felfokozott Amiens: itt ismétlő-

dik meg az ottani pillanatnyi ideig tartó, Andreast a háboru valóságából kiszabadító kábulat, és itt a városhoz közel eső faluban fog bekövetkezni Andreas halála. A külső cselekmény eseményei egyre inkább letérítik Andreast tervezett utjáról /Andreas és két társa végülis dezertál/, az elbeszélés ettől a pontjától kezdve mégis minden eltérés az uticéltól a kezdetben ezzel összefonódott halálsejtes közeli beigazolódlását jelzi, mert ami a külső cselekmény okozati sorában véletlennnek mutatkozik, az a szöveg motívumai és emblémái révén a sebesüléssel végződő franciaországi történetnek fokozott megismétlése!

Amikor Andreas Lembergbe ér, akkor ér véget a mű belső cselekménye; ekkor lesz számára a határozatlan "bald"-ból egyetlen határozott időpont: vasárnap reggel 6 óra. /"...in dieser ganzen Woche hat Paul die Sechsuhrmesse. Ich werde sterben, wenn Paul zum Altar tritt. Das ist ganz gewiss, wenn er das Staffelgebet ohne Messdiener zu beten beginnt." //p. 79./ És innen kezdve tudja Andreas halála helyét is: Stryj. Itt szűnik meg a kisregény legtöbbször előforduló motívuma, a "bald" /p. 7, 8³, 9⁵, 10¹⁷, 11⁵, 12⁴, 14², 16, 17, 18, 19, 21², 22, 23, 29, 32², 37³, 40, 41, 43, 44², 70², 71, 72, 79², - 90./ Bizonyos mértékű bizonytalanságra már csak a "bald" motívumokhoz kapcsolódó "irgendwo" / "irgendwohin", valamint "irgendwie" stb. további megjelenése utal, de ezek a motívumok is eltűnnek a szövegből, amikor Olin és Andreas egymásratalálásában megismétlődik ~~az Amiens-i~~ Andreas számára a Amiens-i szempár

megpillantása/p. 111./, illetve amikor Oline és Andreas elhatározzák a dezertálást./p. 120./ /"irgendwie": p. 26, 99, 101, 111; "irgendwo/irgendwohin": p. 73, 82, 9, 11², 16, 17, 22², 23, 24², 25, 26, 29, 32², 34, 38, 46, 47, 48, 53, 58, 59, 60, 63, 76, 82, 93, 97, 100³, 101, 106, 111, 112, 118, 120./

Az Amiens-i emlék, amelynek középpontjában a másodperc tizedrészeig feltűnt szempár megpillantása áll, közvetetten megjelenik a "mult"-idősikban is. Andreas Sauterne-t iszik egy leMBERGI kocsmában, mint Le Tréportban, mint Cayeux-ben és mint Párizsban, ahol ivás közben mindig nála volt /p. 78./ az egész Franciaországban és magában Amiens-ben is hiába keresett lány. Ki volt ő? "Vielleicht eine Hure" /p. 42./ válaszolja Andreasnak egy francia polgár az ájulás színhelyén - LeMBERGben a Sauterne nem "eleveníti meg" az Amiens-i lányt, de Andreas megismerkedik a b o r d é l y ban Olinával, akiben viszontláthatja a francia nőt, akinek személyében beteljesül a remény, "dass sie a francia lány einmal leibhaft werden könnte". /p. 110./ A két nő funkciójának azonosulása fokozatosan megy végbe, és ebben a folyamatban nagy szerepük van a motívumoknak és emblémáknak, amelyek megidéznek és felnagyítják az Amiens-i emlék minden mozzanatát. A bordélyról szóló szövegben továbbra is megmarad a francia jelleg: az épületnek franciaablakai vannak, "die schmalen, hohen Fenster sind mit Läden verschlossen" /p. 81./, a bejárat: "Entrée" /p. 85./, Továbbra is tart

az Amiens- i események első fázisa által létrejött időntéren-kivüliségenk megfelelő állapot, amely kezdetben első-sorban álomszerűség, majd itt a békemotivumok / v i r á g, k e r t, z e n e ⁽¹¹⁾ stb / révén jut kifejezésre, hogy aztán egy álmovizióban, amelyben újra megjelennek az említett béke-motivumok is, érje el a maximumot: Andreas a francia lányra visszatalálva rátalálhat Olinára. "Vielleicht ist es ein Traum, dass neunzehnhundert-drei und vierzig ist und dass ich im grauen Rock der Armee Hitlers hier in einem Lemberger Bordell sitze, vielleicht ist das ein Traum, vielleicht bin ich im siebzehnten Jahrhundert geboren oder im achzehnten und ich sitze, im Salon meiner Geliebten, und sie spielt auf dem Cemballo nur für mich, alle Musik der Welt nur für mich...es ist ein Schloss irgendwo in Frankreich ...und ich höre Cemballo in einem Salon des achtzehnten Jahrhunderts, gespielt von einer, die mich liebt ... Die ganze Welt gehört mir in diesem Dämmer... ich werde die Kerzen mit einem Fidibus anzünden, mit meinem Soldbuch am Kamin werde ich den Fidibus anzünden... feucht und kühl kommt es aus dem Garten ...lange, lange hat sie bei dieser feuchten Kühle am offenen Fenster gesessen und für mich gespielt, meine Schwester, sie hat so schön gespielt, dass ich nicht aufstehen möchte... Neunzehnhunderteinundvierzig. Schreckliches Jahrhundert; welche scheusslichen Kleider

werden die Männer tragen; sie werden den Krieg verherrlichen ... " /p. 96-97./

A valóságból itt megálmodott jövő lesz, és a vízióként megjelenő múlt - a jelen romantikus metamorfózisa és "álommagyarázata" - válik realitássá, amelyben Olina a szeretett szerető és / egy újabb átváltozással/ a lánytestvér. Ahogyan a lebergi szereleme prefigurációja, az Amiens-i pillanat a szubjektum számára megszakadt történelmi időben, a valóság terén és idején kívül jött létre, úgy Andreas és Olina egymásratalálása is csak a háborús valóság képzeletbeli transzformációjában történhetett meg. Az Amiens-i és a lebergi élmény összemosódását jelzi a sirás-motivum is, Andreas, míg Olina zongorajátékát hallgatja és magát a 18. századba képzeleli, sir. /p. 98./ Utoljára három és fél évvel ezelőtt sirt /p. 84./ vagyis Franciaországban. Az egyesülés teljes, olyan mértékben, amit csak a misztika ismer - ez jut kifejezésre Olina szavaiban, Olina és Andreas egy és ugyanaz a személy: "Ich habe schwören müssen ... niemand etwas zu sagen, aber wenn ich es dir sage, so ist es, als ob ich es mir selber sage, und ich kann dir nichts verschweigen, wie ich mir nichts verschweigen kann!" /p. 99./, valamint az eddig szigorúan egyperspektívás elbeszélés kétperspektívássá válásában /p. 102./, a gondolatok állandó párhuzamosságában, a motivumok ismétlődésében az Andreasra és Olinára vonatkozó szövegben, s végül a sorsok azonosulásában, ~~xxkösxxk~~ ~~kösxxk~~ előbb gondolatban /"In dieser Nacht vor s e i -

n e m Tode, in dieser letzten Nacht auch für mich" p. 109./, majd később az elbeszélés végén a közös halálban. Andreas szerelmet vall egy megismételt "Ich könnte ohne dich nicht mehr leben" /p. 111./ mondattal, s ez a való-
más egyszerre szól a francia lánynak és Olinának, azaz Olinának, aki a francia lány is.⁽¹²⁾ A beteljesedés pillanatában, mint Franciaországban, megszűnik azonban a varázslat: "Die Zeit lebt noch und die Welt dreht sich" /p. 112./⁽¹³⁾ Andreas nem menekülhet a valóság elől a szerelembé, rá kell ébrednie, hogy háború van: Olinát a bordély tulajdonosnőjével egy tábornok hivatja. Véget ér a megismétlődő franciaországi második fázis, és kezdődik a harmadik megismétlése. De az ismétlés felfokozottsága még erre a fázis-határt jelentő mozzanatra is érvényes! Amineas-nél egy h a d n a g y, Lembergben pedig egy t á b o r n o k megbízottjaként a bordély tulajdonosnője lép fel, aki viszont a mű motívumrendszerén belül maga is megkapja ezt a rangot: "Sie müsste einen hohen, geschlossenen Kragen tragen" - gondolta Andreas, amikor először meglátta - einen G e n e r a l s kragen" /p. 82./ Látható, a megismétlődés és felfokozottság az elbeszélés minden elemére vonatkozik. De éppen ez a megismétlődés a végzet beteljesülése. Az ismétlődő második fázisban bullannak elő ezek a mondatok: "Seine Stimme Andreasé ist ohne Gefühl, die Stimme eines fast Toten." /p. 109./ "Ich bin vor Schmerz f a s t t o t, t o t k r a n k" /p. 110./, és az ismétlődő harmadikban már ez: "Vielleicht bin ich schon tot"

/p. 122./, hiszen a bordély tulajdonosnőjének megjelenése már maga a halálra ítélet, amire Andreas reakciója az életről való lemondás. Egyértelműen kifejezésre jut ez a bordély tulajdonosnőjének megjelenését követő részben. Andreas meg akarja váltani Olinát. Odaadja összes pénzét, amikor ez nem elég, gyűrűjét, aztán kabátját, aztán a zsoldkönyvét, óráját, pólóverét. Ennek a mindent-odaadásnak szimbólikus jelentősége még félreérthetetlenebbé válik, amikor Andreas már magát kínálja: "Hier ist ...eine H a n d, ein B e i n. Können Sie kein M e n s c h e n b e i n n gebrauchchen, ein wunderbares, prachtvolles M e n s c h e n b e i n ... ein B e i n, von einem fast u n s c h u l d i g e n Menschen! Bleibt noch ein Rest?" /p. 113./ "Er ruft das ganz sachlich, ohne Erregung und ~~starkem Ausdruck~~ hat immer noch Olinas Hand in der seinen." /p. 113./

Az értékek átadása, a ruhák levetése után a test levetése következik, kezdve a k é z e n és a l á b o n. A hangsúly az utóbbira esik, mert a lábnak a motivikus funkciója fontosabb, visszautal az Amnes-i lábsebesülésre /p. 34./ és a vonatbeli álom lábnélküliség-érzetére /p. 37/ /A kéz motivuma itt bukkan fel először, és csak az Andreas és Olina halálát leíró zárórészben találjuk viszont./ A sebesülés, az egész álom viszont a Stryj-i halálnak, a fokozott megismétlődés utolsó fázisának előképe. Idézzük újra az álom legfontosabb részét: "Er sitzt irgendwo auf einer nassen, sehr kalten Ebene und hat keine Beine mehr, absolut keine Beine ... und der Himmel über dieser Ebene

ist schwarz und schwer, und dieser Himmel senkt sich langsam auf die Ebene herab ... und er kann nicht schreien ... wo soll dort ein Mensch sein ... und dann fällt ihm plötzlich etwas sehr Kaltes und Nasses auf den Kopf ... er erwacht und sieht sofort ... dass ein Tropfen aus der Flasche auf seine Stirn gefallen ist". /p. 37./ A Stryj-i halál leírásában, amelyben végül is metszi egymást a jelen, jövő és múlt idősík, visszatérnek a láb-motivumon kívül a többi motivumok is: " ... und meine Beine...meine Arme, bin ich denn nur noch Kopf...ist denn niemand da...ich liege auf dieser nackten Strasse, auf meiner Brust liegt das Gewicht der Welt so sehr, dass ich keine Worte finde, zu beten... . er spürt etwas Feuchtes über seine Wangen laufen . ,... in diesem fahlen Dämmer ... sieht er nun, dass Olinas H a n d über seinem Kopf ... herunterhängt und dass Blut von ihren Händen auf sein Gesicht tropft ..." /p. 126./

Andreas és Olina szerelme, amely végül csak egy transzcendentális világban, a halál által teljesülhet ki, melyebb vallásos-misztikus értelmet nyer: a szerelem úgy jelenik meg itt, mint az ember legfelsőbb rendeltetése, mint a végső dolgok legfontosabbika, mint szeretet - erre utal többek között a "Geliebte - Schwester" átváltozás, erre a gyűlölet elutasítása a megsejtett halál előtti napokban /p. 66-69./, erre Andreas gondolata: "Ich musste, musste hierherkommen in dieses Lemberger Bordell, um zu erfahren, dass es eine Liebe gibt ohne Begehren ..." -p. 118./ A szerelmenek ez az átváltozása emeli ki Andreast

/és Olinát/ társai közül, akikkel együtt hal meg és akikkel nemcsak utolsó útja közös, hanem halálba torkoló sorsa is: mindhármuk számára lehetetlenné tette a háború a tiszta szereelmet - Willi azért siet vissza a frontra, mert otthon felesége megcsalta egy orosz hadofigollyal, s tudja, hogy meg fog halni. /p. 86./ Másik társuk, a szőke férfi /der Blonde/ a fronton kényszerült homoszekszuális kapcsolatba, s most visszatérve tudja, hogy meg fog halni. /p. 86./ A bordélyban töltött éjszaka Willi és társa számára részleges és átmeneti megoldás, a háborút és saját problémájukat fedtető testi kapcsolat. Andreas és Olina halálos szereíme azonban nem a valóság előli menekülés egyik formája. Csak a motívum-sík figyelmen kívül hagyása vezethet erre az eredményre. A halál isópontját, a regény tulajdonképpeni történetének lefolyását, meghatározó "belső cselekmény" lezárulását, annak mikéntjét, pontosabban "mikorját" a kisregény motívumrendszerében két elem determinálja: az Amnesis-szerelem-élmény, és Paul, a pap-barát hajnali miséjének időpontja. Andreas és Olina halála h á r o m é s f é l é v v e l a franciaországi sebesülés után és h á r o m é s f é l n a p p a l az indulás után /ez is időbeli fokozás/ reggel h a t ó r a k o r , amikor Paul a lépcsőimát kezdi, már nem a végzet beteljesedése, hanem feladat, vállalt küldetés, áldozati cselekvés véghezvitele: mise; Andreas halála emblemikus sikon misztikus egyesülés az Istennel és a keresztáldozat megismétlése a háborús világ bűneiért.

ANSICHTEN EINES CLOWNS

A második itt elemzendő regény hóse Hans Schnier, a clown. Története a magáramaradás története, a regény cselekménye a clown három és fél órás, utolsó és sikertelen kísérlete a halálos magányból való kitörésre.

A regény felépítése látszólag nélkülöz minden rendező elvet, Hans Schnier bonni tartózkodásának elbeszélését a felmerült emlékképek minduntalan megszakítják.

Az első emlékek a második világháború utolsó napjaiból valók, a "Jüdische Yankees" 29. / már csak néhány kilométerre vannak Bonntól, amikor az iskolában még mindig fasiszta dalokat énekelnek, Hans büntetésből tankcsapdát ás, tíz éves öccse, Leo "Werwolf"-ként páncélöklökkel gyakorlatozik társaival az elhagyott tenispályákon, Henriettet, a nővért pedig a család a légvédelemhez küldi, ahonnan többé nem tér vissza. Később mégis úgy tűnik, mintha ezeket az eseményeket csak Hans élte volna át, a többiek számára az élet - mintha mi sem történet volna - megy tovább. Az egyre inkább idegennek érzett családdal a teljes szakítás akkor következik be, amikor Schnier anyakönyvvezetőtől jóvá nem hagyott, paptól meg nem áldott házasságra lép Marie Derkummal, egy kiskereskedő érettségi előtt álló leányával. Kölvbe utaznak, Marie dolgozik, Hans pedig gyakorol, hivatásos komikusnak készül. Aztán következnek az első fellépések, kezdődik a szállodákban folytatott vándorélet, s az egyre előkelőbb hotelek a clown pályafutásának egyre emelkedő ívét is jelzik, míg Hannoverben Marie a vele kapcsolatban álló katolí-

kusok köre /"Kreis fortschrittlicher Katholiker" p. 22./ nyomására le hagyja Hans Schniert, és feleségül megy Züpfnerhez, A clown, aki Sommerwild prelátus, a megmentő hadjárat szellemi vezésre szerint "so monogam wie ein Esel" /p. 159./, nem tudja elviselni Marie eltávozását, inni kezd, így fellépései nem sikerülnek, pénze elfogy, és az utolsó bochumi szereplése után, amelynek során elesik és a térdén megsérül, visszatér Bonnba, hogy visszaszeresse Marie-t. Lakására érve sorra felhívja telefonon a katolikus kör tagjait, hogy Marie után érdeklődjék; felhívja Fredebeult, a "Links-Zyniker"-t, aki "ein opportunistischer Schwätzer, der um jeden Preis Karriere machen will" /p. /, s akivel nem sikerül beszélnie, mert éppen vidéken toboroz - a CDU-nak; felhívja Kinkelt, a kör "fejét", aki "einer unserer fähigsten Sozialpolitiker" /p. /, akinek zseniális elmélete szerint "bis fünfhundert im Monat geht ganz gut, aber zwischen fünfhundert und dreitausend das nackte Elend" /p. 24./; s végül felhívja őt Sommerwild, s Marie-t "megmentő hadjárat" szellemi vezére, aki közli: Marie és Züpfner Rómában van, nászuton. Schnier nem lát ki vezető utat helyzetéből, ügynöke nem engedi fellépni egy ideig, ő pedig nem akar behódolni sem a családnak, sem az egyháznak, nem akar szerepet vállalni a közéletben és nem akar átköltözni Kelet-Németországba, a clown visszamegy a pályaudvarra, ahová a regény elején megérkezett, és újra felkent maszkjában gitározva koldulni kezd.

A clown itt elmondott története a felelevenedett em-

lékképekből rajzolódik ki, az egyes emlékképek pontos időrendje azonban nem állapítható meg, a történés csupán különböző idősikokra vetíthető ki: hogyan élt Hans Schnier otthon, a szénbányatulajdonos protestáns családban - ezt nevezzük a továbbiakban a regény első idősikjának, a régmúltat; hogyan vesztette el hat évi együttlét után Marie-t, - ez a második idősik, a közelmúlt; hogyan kíséri meg viszsza szerezni őt - ez a harmadik éik, a "jelen"; a negyedik idősikot a clown látomásai képezik, a megvalósultnak képzelt jövő. Ez a négy sík egymásbacsuszik az elbeszélés folyamán, az első, a második és a negyedik a harmadikba, néha szétválaszthatatlanul, a clown számára az idő egyetlen, kiterjedés nélküli egység, amelyben mégis benne van minden megélt pillanat, az élet számára már szinte csak a gondolatok mozgása: nem cselekvés, hanem emlékezés, Hans Schnier jelen-léte nem más, mint a múlt pillanatainak állandó jelenléte. Ez a regényszerkezet nemcsak az emlékezés mechanizmusának felel meg, hanem ellensúlyozza az idősikok egymásbacsuszása által az idő kontinuitásának a hagyományos lineáris és időmegszakításos elbeszélésmóddal kifejezett tagadását, azt a szokásos szemléletet, amely egy-egy lényegesnek /történelminek/ kinevezett időponttal lezárja, s ezzel bizonyos mértékig a feledésbe utalja a történés /történelem/ egy részét, amely szemlélet által az idő szétesik, és korábbra is emlékezés fölöslegessé válik.

A múlt képei és a jövő víziói Marie elvesztése és a röviddel ezután bekövetkező művészi összeomlás után nyomulnak a jelenbe. Szükségszerű, hogy ez az elvesztés felidézi

a régmúltat, és szükségszerű az is, hogy Marie elvesztése végül a clown művészi öngyilkosságához vezet. E szükségszerűség egyrészt epikus síkon, a regény történetének időstrukturájában, másrészt a motivumok síkján, a motivumok strukturája résén mutatkozik meg.

Hans Schnier szembekerül Henriettet halálba küldő családjával, és ennek a szembenállásnak a kifejezése lesz a clown művészete, amely a Marie-val való együttélés idején teljeseedik ki. Ez a hivatás tehát a történet síkján ellenállás a családdal és az általa képviselt társadalmi réteggel szemben, a motivumok síkján pedig a családdal mindig is szembenálló Henriette magatartásának megismétlésének bizonyul. Henriette rendelkezett egy misztikus tulajdonsággal, amely a környezetétől megkülönböztette, kiemelte: ébren tudott a semmiben lenni. "... ich bin dann plötzlich ganz leer und doch wie betrunken" /p. 126./, magyarázza Hansnak ezt az érzést nővére. A művészet a clown számára, aki mozdulatlan arccal és üres szemekkel mutatja be produkcióját, ennek az állapotnak a magasabb fokon való megismétlése, tudatosan kiváltott elszemélytelenedés, üressé válás. A clown-lét kiemeli az ént a jelenből az időtlenségbe, a valóságból a semmibe, miközben a clown humora - "eine verzweifelte Kälte, mit der ich mich zur Marionette machte" /p. 13./, mondja róla Schnier - epévé keseredik a néző szájában.

Hans Schnier számára ez az egyedül elviselhető létforma, a marionett által is jelképezett "aktiv elidegenedés", amelyet csak a szerelem humanitása képes megmenteni

attól, hogy át ne csapjon a teljes elidegenedésbe: a megsemmisülésbe. Az üressé vált szemek Marie szemébe mélyedve nyerik vissza élő fényüket, a mozdulatlanra merevedett, idegenné vált, szinte halott arc Marie szemének tükrében torzul újra emberivé. "Ich ging immer, wenn ich vom Trainig kam, ganz nah an Marie heran, bis ich mich in ihren Augen sah: winzig, ein bischen verzerrt, doch erkennbar: das war ich, und war doch derselbe, vor dem ich im Spiegel Angst hatte." /p. 175./

A térdreeséssel bekövetkező művészi bukás az alkohol következményeként mutatkozik a regény elején/ ein Clown, der ans Saufen kommt, steigt rascher ab, als ein betrunkenner Dachdecker stürzt" /p. 13./, az iszákosság epikus sikon a Marie elutazása feletti bánat azokványos szeszbe fojtása, a motívumok síkján azonban több ennél: kísérlet arra, hogy a Marie távozása után lehetetlenné váló clown-lét helyett az ital segítségével érje el Hans Schnier azt az állapotot, amely az egyetlen kiút a jelenbe nyomuló múlt elviselhetetlen szorítása elől,- Henriette semmibe révedését. /V. ö. p. 126./

Tartós megoldást azonban csak Marie visszatérése jelentene. Hans Schnier Marie visszaszerzésére irányuló első kísérlete azonban kudarcot vall, mire végleg feladja a harcot. A történet okozati összefüggéseiből nem következik szükségszerűen a kudarc beismerését jelentő utolsó jelent, Hans Schnier visszatérése a pályaudvar lépcsőire. Ahhoz, hogy a mű befejezésének jelenetét megértsük, e mű esetében is a regény különböző idősíkjaiban fellépő szereplők moti-

vikus funkcióját kell megállapítanunk.

Az első idősikban fellépő alakok közül a Henriette és Georg között meglévő kapcsolat a legfontosabb az interpretáció szempontjából. Henriettet Schnitzlernek, az akkor náluk lakó írónak, az i f j u s á g i mozgalmak lelkes támogatójának rábeszélésére Hans anyja a légvédelemhez küldi, a lány haláláról a család csak a hivatalos jelentésekből értesül. De szemük láttára hal meg Georg, aki Herbert Kalick fasiszta i f j u s á g i vezető irányításával páncélököllyel gyakorlatozik, s egy hibás mozdulat következtében felrobbantja önmagát. Hans számára Georg halála Henriette senki nem látta halálát jelenti - ezt mutatják a motívumok: " Ich höre Herbert Kalick schreien: "Nicht so, nicht so"-; höre die Explosion ..." emlékezik a clown. "Du wirst es einmal besser machen ..." mondja Hans Schnier anyja az esettel kapcsolatban Leónak; az anya később előadásokat tart a német ifjuság bünbánatáról "immer noch mit ihrer sanften, harmlosen Stimme, mit der sie Henriette wahrscheinlich zum Abschied gesagt hat: "Machs gut, Kind." /p. 36. és 37./, Henriette lement és meghalt, - így válik tulajdonképpemi gyilkosává Schnitzler és Herbert Kalick, az előbbi elküldésében, az utóbbi Georg halálában volt bűnös.

A második idősik történésének lényege: Marie elhagyja Hansot. A felelevenített emlékek szerint Sommerwild és Züpfner beszélnek rá Marie-t, hogy utazzon el abból a hannoveri szállodából, ahol a clownnal lakott. A mű motívumstruktúrájában azonban Sommerwildnek és Züpfnernek azonos funk-

ciója van Schnitzlerrel és Kalickkal, vagyis eltekintve a történettől azt is mondhatnánk, hogy Marie-t Schnitzler és Kalick beszélte rá az elutazásra -, vagy másképp megfogalmazva: Marie szerepe a regény történetében azonossá válik Henriette szerepével.

Züpfner és Kalick a történésben is hasonló funkciót tölt be: mindketten a clown számára tragikus események közvetlen kiváltói. Motivikus kapcsolatottközöttük első-sorban keresztnevük teremt: egyiket H e r i b e r t nek, a másikat H e r b e r t nek hívják. A nevek hasonlóságának éppen akkor lesz szerepe, amikor a clown sejti már, hogy Marie el akarja hagyni. Az utolsó beszélgetés alakalmával Marie a Sommerwild és Heribert nevet említi, amire így emlékszik vissza Hans: "Ich hatte nicht gewusst, dass Züpfner mit Vornamen Heribert hiess." /p. 94./ További kapcsolatot teremt Züpfner és Kalick között a tettlegesség motivuma: a második idősikban a clown egy Kalicktól kezdeményezett kibékülési látogatás alakalmával - a motivumstrukturát értelmezve mintegy Henriette nevében vett elégtételként /poharát, mint egykor Henriette a kártyát /p. 126./ a kandalló tűzébe vágja/ - vendéglátóját hirtelen f e l p o f o z z a /p. 226./, a harmadik idősikban pedig Hans Schnier többször elképzei, hogy Züpfnert és Kalickot m e g p o f o z z a, m e g ö l i /p. 36., 117., 153., 230., 231., 245./

Schnitzler, az író és Sommerwild prelátus a történésben ugyancsak hasonló funkciót tölt be: mindketten szellemi irányítók. Az előbbit "Heuchler"-nek /p. 42./, az utóbbit "pfäffischer Heuchler"-nek nevezi a clown. Schnitzler megje-

lenik a második idősikban is: Hannoverben mint az egyházzal szorosabb kapcsolatban álló ember, a szálloda előtt, amelyben egy katolikus ülés résztvevői laknak, az elutazóknak s e g é d k e z i k /p. 96./ - ebben az időben utazik el Marie Züpfnerhez /p. 96./. Az első és negyedik idősikban megjelenő motívumok révén később Schnitzler és Züpfner között is kapcsolta jön létre. Az író ezekkel a szavakkal birta rá Hans anyját Henriette leküldésére: "In dieser Stunde, gnädige Frau, müssen wir einfach zusammenhalten, zusammenstehen, zusammen leiden". /p. 42./. A clwon látomásában Züpfner beszédet mond az I f j u s á g i S z ö v e t s é g előtt: "zusammenhalten, zusammenstehen, zusammen leiden" /p. 165./.

A Henriette és Marie elvesztését előidézők azonosulása után végül azonosul maga az elvesztés is, Marie elutazása Henriette elutazásával, s ennek szükségszerű következménye a Marie-ért meghirdetett harc feladása: Marie épp úgy nem érkezhetsz vissza, mint Henriette, aki Leverkusennél meghalt. Az elbeszélésben a motívum-sik közvetlenül megjelenik a epikai síkban, vagyis megbontja annak logikai rendjét, a motívumok nemcsak magyarázzák, hanem meg is határozzák az események további folyását. Hans Schnier Henriette halálhírének megérkezésekor /első idősik/ érezte először, hogy milyen borzalmasak azok a tárgyak, amelyeket valaki hátrahagy, "wenn er weggeht o d e r stirbt" /p. 279./, és elégette Henriette minden holmiját. Később /harmadik idősik/ Marie hátrahagyott szekrénye előtt gondolja: sie hätte "den ganzen Schrank mitnehmen und verbrennen sollen"

/p. 279./ A kötőszók elvesztik logikai tartalmukat, elégetni-
v a g y elvinni, elmegy é s meghal lenne a történet síkján
a helyes. A Marie és Henriette közötti kapcsolat /a Henri-
ette-clown kapcsolat függvényében/ az elbeszélés folyamán
már eddig is több esetben nyilvánvalóvá vált. Hans akkor is-
merkedik meg Marie-val, amikor órákig elnézi a lányokat
"Völkerball"-ozni /p. 49. f./, ahelyett hogy a többi fiu-
val játszott volna "im Rahmen des "Lasst sie Fussball spie-
len, damit sie nicht an M ä d c h e n denken"". /p.118./
Vagy: a M a r i e-v a l eltöltött első éjszaka után úgy
néznek Hansra az emberek, mint szülei H e n r i e t t e -re
/p. 68. f., 126./ és mint később a szállodai szobákban a
belépő pincérek és szobalányok, amikor Marie-val órákig
tartó "Mensch-ärgere-dich-nicht"-et játszanak /p. 126./.
De itt a 279. oldalon éri el az elbeszélés azt a pontot,
ahol befejeződik annak a motívum-strukturának a kiépülése,
amelyben Henreitte-nek és Marie-nak azonos funkciója van -
ekkor jut a clownnak először eszébe: "Ich könnte mir eine
leere Apfelsinenkiste besorgen, mich vor den Bahnhof set-
zen, Gitarre spielen und die Lauretanische Litanei a zsi-
dó Miriamhoz, Máriához szóló magasztaló könyörgés singen"
/p. 281./

A regény kezdetén Hans Schnier megérkezik Bonnba, dél-
után hat óra körül, mindössze egy márkával a zsebében, hogy
visszakupja Marie-t és pénzt szerezzen. Vagy legalább pénzt
szerezzen? A Marie-ért folyó harc összekapcsolódik a létért
folyó harccal; ez a gondolat a lehető legegyszerűbben és
legegyértelműbben jut kifejezésre abban a tényben, hogy

Hans Schnier a harmadik idősikban lényegében nem tesz mást, mint / miközben elfogyaszt minden otthon található élelmet/ Marie-ért és pénzért telefonál. Pénzszerzési kísérletei azonban éppugy nem járhatnak eredménnyel, mint Marie-ért való küzdelme, mivel anyagi helyzete csak annak az állapotnak a kifejezője, amelybe Marie elutazásának következtében jutott. Ezt igazolja apjával folytatott beszélgetése, aki - eltekintve Hans Schnier szomszédnőjének, Frau Grebselnek epizódikus fellépésétől - a regénynek a harmadik idősikban megjelenő egyetlen szereplője. Csak tőle várhatna a clown rendszeres anyagi támogatást, annak ellenére, hogy a clownt családja kitagadta. (15)

"Seit dem Tod meiner Schwester Henriette existieren meine Eltern für mich nicht mehr als solche." /p. 28./ Ez az első mondat, amely Hans Schniernek szüleivel való viszonyára derít fényt, az én-elbeszélés folyamán, s az itt megütött hang alaphangja marad a szülőkre vonatkozó részeknek. Az első megnyilatkozásban teljes elutasítás jut kifejezésre, a későbbiek során azonban fokozatosan felismerhető, hogy az elutasítás elsősorban az anyának szól. Az anya embertelen, vétkes osztohaságával szemben az apa osztohasága csak tehetetlenségében nyilvánul meg, amely a tragédiának nem oka, csak lehetővé tétele. Csak annyiban bűnös, amennyiben nem tett semmit, illetve nem tett eleget - az anyához, Schnitzlerhez, Kalickhoz képest szinte ártatlan. És megvan az ő veszteséglisátja is, Henriette mellett a katolikus vallásra áttért Leó; Leó, aki Henriettere, hasonlít, számára számára azt a funkciót tölti be amit

a clown számára Marie. A funkcióbeli azonosság kifejezésre jut abban is, hogy a clown lakására a második idősikban Leo - mint a lakás egyetlen látogatója - Marie-val együtt érkezik meg /p. 169./, és abban, hogy Leo keresztapja, tehát a protestáns családtól való elszakadás törvényesítője Marie törvényes férje, Züpfner. /p. 28./

Egy bizonyos közös sors vezeti tehát az apát Hanshoz, aki látogatóját ridegen fogadja. De ez a ridegség rövid időre feloldódik, és épp abban a pillanatban, amikor Hansban is tudatosul a sors-azonosság, hogy aztán tudatosulhasson a kettőjük közötti elválasztó különbség is. Apja semmitmondó gazdasági TV-nyilatkozatai a modern pantomim televíziós formájának tűnnek, a bensőt takaró sima arc a clown maszkjára emlékeztet: "Wenn ich dich im Fernsehen sah, habe ich gedacht, du wärst ein grossartiger Schauspieler. Sogar ein bisschen Clown" /p. 178./ - mondja apjának Hans. A két clown - az apa és a fiu - között azonban túl nagy, áthidalhatatlan a távolság: az egyiket úgy kényszerítették és kényszerítik szerepébe, a másiknak ez a hivatása. Mi különbözteti meg a foglalkozásokat a hivatástól? Hans Schnier szerint a "Feierabend", "Alle wissen, was Feierabend ist, vom hochbezahlten Manager bis zum einfachsten Arbeiter" /p. 121./, de nem szabadna tudni azoknak, akiknek nem foglalkozásuk, hanem hivatásuk van, így - mint Krisztusnak /p. 125./ - a művésznek sem. Ő is elfelejtheti ugyan pillanatokra művészváltót, de csak pillanatokra, egy egész este, három-négy hét szabadság elképzelhetetlen, - öngyilkosság. /p. 221.

A clown nem dönthet, egyetlen létformája a clown-lét, nem fogadhatja el sem apjának, sem menedzserének, Zohnerernek az átmeneti visszavonulásra vonatkozó ajánlatát, amely öngyilkosság lenne számára, mint ahogy a bochumi térd sérüléses térdreesés is a halálhoz vezető ut első fázisa: "Ich lag auf dem Bett in einem Zustand, den ich mir manchmal für das Ende meiner Tage erhoffte: b e t r u n k e n u n d w i e i n d e r G o s s e" /p. 15./ - emlékszik vissza a clown az utolsó fellépés utáni órákra, és álmában a bukásnak, mint a tetőfedő zuhanásának, tényleges halál lesz a következménye. "Ich schlief grossartig, tief und mit Träumen, in denen der schwere Bühnenvorhang als ein weiches, dickes Leichentuch über mich fiel wie eine dunkle Wohltat" /p. 15./.

Nincs döntésre lehetőség, a művészet feladása épp-ugy napjai végét jelenti, mint a maszk ujrafelvétele utolsó fellépése után: a lehulló függönyből halotti lepel lett - az új maszkból halotti maszk lesz: a clown művésze az az elidegenülés, amely a szerelem megmentő-erejű humanitása nélkül átcsap a teljes elidegenülésbe: a megsemmisülésbe. A clown utolsó márkáját is az utcára dobja, és felkeni maszkját. Ez az ismétlés már "Selbstmord" /p. 250./, mint ahogy az volt egy Marie-ra emlékeztető zenedarab ismételt meghallgatása is: "Ich fühlte mich, als läge ich besoffen und stinkend in der Gasse" /p. 250./ A clown a tükörbe néz: "Es war das Gesicht eines Selbstmörders, und als ich anfang, mich zu schminken,

war mein Gesicht das Gesicht eines Toten" /p. 275./ "Das war kein Clown mehr, ~~xxxxxx~~ ein Toter, der einen Toten spielte" /p. 276./ A halott voltára utaló mondatok végül egy halálvizióba torkollanak. A clown elképzei, hogyan fogadnák halálát, ha most meghalna. Sirja előtt felvonultatja anyját, apját, Aommerwildet, Marie-t stb. A felvonulás víziója megismétlődik az elbeszélés legvégén. Az anya, apa, Sommerwild, Maire stb. most azonban nem Hans Schnier sirja, hanem a pályaudvar lépcsőjén gátározó clown előtt halad el. Halál vagy "fellépés" az állomás előtt - egy és ugyanaz: Hans beszáll a liftbe, ki-meg y az utcára és leül az állomás alulról számított harmadik lépcsőjére.

A regény befejezése összecseng kezdetével, a mű végén újra felbukkannak az első fejezetben megjelent motivumok, is megismétlődik a színhely is : Hans Schnier története a a bonni pályaudvarra való m e g é r k e z é s s e l indul, s a pályaudvarra való v i s s z a i n d u l á s - sal érkezik végéhez. A kör bezárul, érkezés és indulás - mint a clown egyik számában - felcserélődött, bekövetkezik az a művészi öngyilkosság, amely magával az öngyilkossággal egyenlő.

A befejezés mégsem interpretálható egyértelműen így; mivel a clown maga mondja el a történetet, az elbeszéltek az elbeszélőre visszahatnak, s az én-elbeszélés a befejezésnél végleg eléri azt a fokot, ahol minden valószínűlenné válik, ahol nem lehet többé megkülönböztetni az első

három idősikot a negyediktől, mert nem lehet már tudni, hogy a megtörténtnek vélt vajon nem csupán elképzelt-e, és ami látomásnak tűnik az olvasó számára, az nem valóság-e az elbeszélőnek? A clown menthetetlennek bizonyul, arcának kifejezéstelenné válásával, szemének kiüresedésével mindinkább elveszti önmagát és ezzel párhuzamosan a valósággal való kapcsolatát is. Ezt fejezi ki a clown egyik utolsó, meg nem valósított pantomim-elképzelése is, amely Hans Schniernek még az állomás lépcsőin állva eszébe jut: "Schon lange denke ich an eine Schlüsselpantomime: Ich denke an ein ganzes Bündel von Schlüsseln aus Eis, die während der Nummer dahinschmelzen." /p. 20./ Ennek a számnak a terve a regény végén ismét felmerül, a clown elképzei, hogyan lehetne kivitelezni: egy kis hordozható jégszekrényben elkészíthetők lennének a számhoz szükséges jégkulcsok. De elveti a szám ötletét, s a miért elveti, az megmagyarázza a pantomim, a kulcsok előadásának a motívumok síkján feltárható jelképes értelmét. "er war zu kompliziert, machte mich von zu vielen Requisiten und von technischen Zufällen abhängig, und wenn irgendein Bühnenarbeiter im K r i e g einmal von einem R h e i n l ä n d e r betrogen worden war, würde er die Kühltruhe öffnen und mir die Schau unmöglich machen." /p. 282./

Egy szinpadi munkás, akit egy b e r l i n i csapott Be a h a d s e r g g nél, és aki ezért minden b e r l i n i m ű v é s z t személyes ellenségének tart, fellépésüknél rövidzárlatot idéz elő stb., az elbeszélés más helyén fordul elő: akkor, amikor Hans Schnier magyarázatot akart találni egy osnabrücki vasutas viselkedésére, aki megtaga-

dott minden felvilágosítást arról a kisfiuról, akit a clown a szálloda ablakából látott. A kisfiu, zuhogó esőben a pályaudvar felé tartott, különös, Henriettere emlékeztető arckifejezéssel. Hans elmeséli a látottakat Marie-nak, aki az egészet csak képzelődésnek tartja. Hans be akarja bizonyítani, hogy amit elmondott, valóban megtörtént, leviszi az állomásra Marie-t, ott azonban már nem találják meg a fiut, pár perccel előbb ment el egy személyvonat. A perronra vezető kijáratnál álló vasutastól érdeklődnek, de az egy "Sind Sie Rheinländer?" kérdés után nem ad felvilágosítást. "Er hatte sicher mit einem Rheinländer schlechte Erfahrungen gemacht, wahrscheinlich beim Militär" /p. 146./ véli Hans, s később már maga sem biztos abban, hogy milyen természetű volt élménye: "Ich hätte nicht so schwören können, ob ich den Jungen in Osnabrück gesehen hatte" /p. 235./. Az egyetlen ember, aki eldönthette volna Hans és Marie vitáját, aki el tudta volna választani a látomást a megtörténttől, nem akarja vállalni ezt a kulcs szerepet, mert a háboruban egyes emberektől rossz tapasztalatokat szerzett, mint az a szinpadi munkás, aki kinyitná a hordozható jégszekrény ajtaját, hogy megakadályozza a kulcsok megfagyását.

A kulcs a felnyitás, a bejutás eszköze, a megismerés; a kulcs, amely felpattintja a zárat, a megbizonyosodás eszköze, de a kulcsok nem léteznek vagy elolvadnak, és zárva marad az, aminek fel kellett volna tárulnia, kívül marad az, akinek be kellett volna jutnia: a clown előtt

bezárul a valóság. A pillanatokat őrzi ugyan az emlékezet, jelen vannak mindig, de valóságértékük - és ennek függvénye a clown magatartásának jogosultsága is - nem több, mint az elképzett pillanatoké, nincs különbség a most elképzelt és az egykor megtörtént között, a most történő és az egykor elképzelt között - nincs kritérium, kulcs, amivel a tényleges, a clown emlékezetétől függetlenül is létezőt el lehetne választani a képzelettől, a csak a clown tudatában létezőtől: "Manchmal weiss ich nicht, ob das, was ich handgreiflich realistisch erlebt habe, wahr ist, oder das, was ich wirklich erlebe. Ich werfe die Dinge durcheinander. ... Dass ich mich der Details so genau erinnere, ist keine Garantie ..." /p. 235./

Az elbeszélés folyamán egyre sokasodnak az elképzelt pillanatok, és valószerűtlenné válnak azok, amelyeket eddgi valóságnak kellett elfogadni /p. 167, 219, 220, 235 stb./, és ezek után nem lehet tudni már, hogy a regény utolsó szakasza az "Es war noch nicht halb zehn, als ich im Aufzug runterfuhr" /p. 301./ mondatától kezdve melyik idősikban játszódik le, a harmadikban-e vagy a negyedikben, valóság-e mindez, vagy csak látomás - a részletek nem bizonyítanak semmit!

A befejezés kettős: a regény szerkezetét ábrázoló görbe egyrészt kört mutatna, amennyiben Hans Schnier története a harmasik idősikban a bonni pályaudvarról indulva ugyanott ér véget, másrészt spirálist, amennyiben a továbbra is meglévő térbeli azonosság mellett idősikbeli kü-

lönbség mutatkozik: a kétségbeesés a clownt visszaviszi a pályaudvarra, de a befejezést a harmadikból a negyedik idősíkba emeli a magára maradt elbeszélő emlékezettartalmának irreálissá válása. "Als Ordinate allain ist sie die Verzweiflung wertlos, erst mit der Abszisse Verantwortung erhält sie Wert" vallja Heinrich Böll egyik esszéjében. ⁽¹⁶⁾ Amegoldás ha még logikusan következnek is az előzményekből, nem egyértelmű tagadás, az író a tapasztalat ellenére is élő hit erejével / bár az a hit egy kétségből táplálkozik: objektív-e az a tapasztalat/ szétszakítja a bezáruló kört, ahol a kezdet és a vég egymagukat megszüntetve egymásbaérne: a regény pozitív hangja Strüder, a kegyelemkenyérre juttatott szerzetes által idézett, a regény által eredeti keresztény tartalmától megfosztott apostoli szavak, amelyeket Pál, az Új testamentum misztikusa ⁽¹⁷⁾ idézett a rómabeli pogányokhoz, az *Ansichten eines Clowns* mottója: "Die werden es sehen, denen von Ihm noch nichts verkündet ward, und die verstehen, die noch nichts vernommen haben".

ÖSSZEVETÉS - KÖVETKEZTETÉSEK

"Érzékeny művész létemre van érzékem az ismétlés esztétikájához" ["... als sensible Künstlernatur habe ich ein Organ für die Aesthetik der Wiederholung" /p. 282/J
- idézi Halász Előd a clownt az íróról szöveg tanulmányában, ⁽¹⁸⁾ amely a nemzetközi Böll-irodalomnak a szó legszorosabb értelmében alapvető írása, majd így folytatja: az irónikus megjegyzés burkolt önvallomás és önkomentár, mert Böll egész eddigi munkássága az "ismétlés esztétikájának" megvalósulása, az egyes műveken belül éppugy, mint a művek alkotta sor összefüggéseiben". Halász Előd ezt a megállapítását lényegében a Böll-művek történéseinek és azok időstrukturáinak bemutatásával igazolja, mi pedig az időstrukturákban megjelenő motivumstrukturák interpretált leírásával erősítjük meg, fejtjük ki és bővítjük tovább az idézett tanulmány eredményeit. Két műinterpretációnk összehasonlítása számos megfelelés kimutatására ad lehetőséget. Mindkét esetben egy-perspektívás elbeszélésről van szó, Mindkét esetben fontos és egymáshoz hasonló szerepe van a történet idősíkjára való vetítésével kimutatható tagozódásának. A legközvetettebb és az elemzés után mégis legfeltűnőbbé váló ismétlés a francia lány- Olina közötti motivikus kapcsolat visszatérése a Henriette-Marie relációban, olyannyira, hogy még a szerető-testvér viszony is megismétlődik.

A két Böll-mű rendkívüli hasonlósága felveti a kérdést: milyen eredményekre vezet az időben közbeeső regények szempontjaink szerinti vizsgálata, így elsősor-

ban a feltárható motivumstrukturák elemzése.

Böll második regényének, a *Wo warst du, Adam?* /1951/ címűnek elemzése azt mutatja, hogy ez a mű nem motivikusan szerkesztett. Mégis figyelemreméltó számunkra, mert a *Der Zug war pünktlich*-hez egyéb vonatkozásokban meglévő hasonlóságain belül fellépő különbségek alapján megállapítható, hogy a második regény az elsőnek több szempontból következetes megfordítása. A *Der Zug war pünktlich* és a *Wo warst du, Adam?* témája egyaránt a második világháború. Azonban az első mű megszakítás nélkül elbeszélte egyetlen története helyett, amelynek középpontjában Andreas áll, a második regény kilenc fejezetre tagozódva kilenc egymáshoz alig kapcsolódó történetet mond el, és az egyes történetek középpontjában - az elsőt és az utolsót kivéve - más és más alak áll. Ezzel függ össze az elbeszélés módjának különbsége: a *Der Zug war pünktlich* egyperspektívás quasi-én-elbeszélés, a *Wo warst du, Adam?* több-perspektívás, harmadik személyű elbeszélés. Mindkét mű halállal zárul le, de amíg Andrej halála áldozati cselekvés a háboru bűneiért, addig Feinhalsé a vele együtt "haló" háboru értelmetlenségébe való beletörődés. Itt is megvan tehát a *Der Zug war pünktlich*-hez hasonlóan a felfokozás mozzanata, de ez nem motivumstruktúra, a különböző idősíkok egybeesése révén jön létre, hanem /ujabb megfordítással/ a cselekményből adódik: minél inkább nyilvánvalóvá válik a háboru felbomlása /a regény egy tábornoki szemlével a fronton kezdődik és a háboru utolsó napjaiban, a dezertált

Feinhalsnak a senki földjére vezető útjával ér véget/, annál pusztítóbbá válik és ezért egyre értelmetlenebb lesz. A pusztítóbbá válást csak a két végponttal jelezve: az első fejezetben Feinhals megsebesül, az utolsóban meghal. Szembetűnik a sebesülés-halál reláció megismétlődése, miközben ugyanaz a kontraszt, amely az első két Böll-regény befejezése között megvan, megtalálható a Wo warst du, Adam?-on belül is: Ilona Kartők és Feinhals halála úgy viszonylik egymáshoz, mint Olina-Andreas és Feinhals pusztulása. Feinhals utolsó gondolatainak egyike utal erre: "Sie Ilona schien es gewusst zu haben, dass es besser war, nicht sehr alt zu werden und sein Leben nicht auf eine Liebe zu bauen, die nur für Augenblicke wirklich war, während es eine andere, ewige Liebe gab" /p. 293./ (19)

Böll első két művében kétféleképpen dolgozza fela háboru témáját, de az egymással ellentétes értelmű leírások paradox módon összeesnek: az író egyik hőse sem éli túl a háborut, a háboru halálával az élet nem megy tovább, az érdemtelenné, illetve az élet értelmetlenné válik a folytatásra.

Amikor itt megfordításról beszéltünk, csak az általunk párhuzamba állított elemek viszonyáról volt szó, a Der Zug w ar pünktlich-t természetesen többféleképpen meg lehet fordítani. Erről tanuskodik az "Aufenthalt in X" című novella, és arról is, hogy Heinrich Böllnél nem véletlen az ilyen eredményekre vezető összevetés lehetősége - számos írása egy vagy több alapmű variációja. Az em-

litett, 1950-ben írt novella lényegében a Der Zug war pünktlich cselekményét fordítja meg: ahogy a kisregény végződik /lásd a disszertáció 24. oldalát/, úgy kezdődik ez a novella: "Als ich wach wurde, erfüllte mich das Bewusstsein fast vollkommener Verlorenheit, ... wie ein Leichnam, den die Welle endgültig an die unbarmherzigen Oberfläche gespült hat, trudelte ich ... in dieses Finsternis, Meine Glieder spürte ich nicht, sie waren ohne Zusammenhang mit mir ... ich war mir nur meines Kopfes bewusst ... ich hatte keine Hände mehr" /p. 373./ ⁽²⁰⁾ A párhuzamosság tovább is fennáll- hosszadalmas lenne itt a rövid novella minden egyes cselekményelemének kommentálása. Csak az Andreas történetére utaló legfőbb mozzanatokot emeljük ki: az első személyben elbeszélő katona egy magyar lány mellett fekszik, dezertálni szeretne, de aztán elindul a frontre. Végül az utolsó mondat pedig a Der Zug war pünktlich elejét idézi: "Und es war tröstlich, dass d e r Z u g p ü n k t - l i c h k a m ." /p. 383./ Böll következő regényeiben, egészen az Ansichten eines Clowns-ig az első két regény befejezése által felvetett problematikával foglalkozik.

A továbbélés kerete a család, és Böll valamennyi regénye az Und sagte kein einziges Wort címűtől kezdve /1953/ tágabb értelemben vett családregegy. De nemcsak tematikus kapcsolat áll fenn ezek és a Der Zug war pünktlich valamin mint a Wo warst du, Adam? között: a szóbanforgó alkotói periódusban írt regények mindegyike a két elsőnek mint szerkezeti alaptípusnak a variációja. A domináns a Der Zug

war pünktlich. A Wo warst du, Adam? strukturájának jellegzetességei közül az Und sagte kein einziges Wort, a Haus ohne Hüter /1954/ és a Billard um halb zehn /1959/ esetében a többperspektivás elbeszélést, valamint az egymással epikus sikon alig összefüggő történetekből álló cselekmény^{Szöveget}~~vívást~~ találjuk viszont. A Der Zug war pünktlich-ből a motivikus szerkesztést, a perspektíva-váltás funkciójának nagyfoku eliminálását, az idősíkok kitüntetett szerepét és azt figyelhetjük meg Böll későbbi regényeiben, hogy az alakok motivikus funkcióval rendelkeznek.

Az Und sagte kein einziges Wort inkább a Der Zug war pünktlich tipushoz tartozik. Ez megmutatkozik már az elbeszélés módjában is: mintha Böll az első kisregényében alkalmazott elbeszélő-technikát folytatódná. Olyan én-elbeszéléstről van ugyanis itt szó, amely kétperspektívás, azaz az elbeszélő én /megfelelően a fejezetek váltakozásának/ hol Fred, hol pedig Käte Bogner, a regény két főalakja. Ez a megoldás Fred és Käte különélésének természetellenes voltát és az igazi kapcsolat szükségszerűségét fejezi ki. A Der Zug war pünktlich-ben Andreas és Olin egy személyben való összeolvadása a motívumok síkján Andreas halálát jelezte, az Und sagte kein einziges Wort-ban Käte és Fred végső egymásratalálása az életet jelenti, mivel házasságuk válságba jutása az életet feladó Fred és a továbbélni akaró Käte közötti küzdelem eredménye. Fred visszatalálása Kätehez tehát az élethez

való visszajutás, a házasság funkciója itt is az élet-
igenlés, mint Böll más műveiben, ahol ez néha direkt,
legtöbbször azonban indirekt módon mutatkozik meg. A re-
gény története három nap alatt játszódik le, egy hétvé-
gén, a háború utáni Németországban. Fred már két hónap-
ja külön él családjától, visszaesve egyfajta "hadiállá-
potba".⁽²¹⁾ Fred végül hazatér feleségéhez és gyermekeihez,
de látszólag minden ok nélkül, hiszen még a visszatérést
legindokoltabbá tevő körülmény kiderülése is /Käte is-
mét gyermeket vár/ csak méginkább növeli a kettejük köz-
ti szakadékot. A visszatalálás nem epikus síkon, a mese
ok-okozati összefüggéseiben indokolt, hanem a mű motívum-
strukturájában, az alakok motivikus funkciója által, lé-
nyegében ugyanugy, mint a Der Zug war pünktlich-ben.
Ahhoz, hogy ennek a strukturának számunkra legfontosabb
elemeit leirhassuk, mégis először a cselekmény egyik moz-
zanatát kell kiemelnünk: Käte belép egy kis büfésbódéba,
ahol meglátja a kiszolgálólányt: "Das Mädchen stand ne-
ben der Kaffemaschine, blickte in den Spiegel und ordne-
te ihr Haar; ich beobachtete ihre weissen, sehr kleinen
kindlichen Hände und sah nun im Spiegel neben ihrem fri-
schen Gesicht, das mir zulächelte, mein eigenes: mager,
ein wenig gelblich, mit der seitlich schmal auszüngeln-
den Flamme des dunkelrot gefärbten Mundes: das Lächeln
auf meinem Gesicht, obwohl es von innen herauskam, fast
gegen meinen Willen, kam mir falsch vor, und nun schie-
nen unsere Köpfe schnell die Plätze zu wechseln, sie hatte

meinen, ich ihren Kopf - und ich sah mich als junges Mädchen vor dem Spiegel stehen, mein Haar ordnend" /p. 99-100./ ⁽²²⁾ Ezzel a névtelen lánnyal találkozik Fred is. Ő a lányt egy templomban látja meg először, a történet második napján, s aztán bódéjáig kíséri. "Da sah ich das Mädchen für einen Augenblick im Licht: ein sehr sanftes Profil ... Und wieder berührte mich die Haltung ihres Kopfes ... Sie war schön, und ich glich ihr nach ... Sie war schlank, fast mager, schien kaum mehr als achtzehn oder neunzehn zu sein ..." /p. 34./ A regény végén, hétfő délelőtt, amikor Fred és Käte szakítása már véglegesnek tűnik, az utcán a férfi meglátja feleségét. Először nem ismeri fel, és éppen az "idegen nő" leírásban megismétlődnek a büféslány leírásának motivumai. "Ich sah eine Frau, deren Anblick mein Herz berührte und zugleich Erregung in mir hervorrief. Die Frau war nicht mehr jung, aber schön, ich sah ... ihr sanftes, trauriges Profil, und für einen Augenblick ... setzte mir das Herz aus" /p. 187./ Csak miután a második leírásban visszatértek az első motivumai, és visszatért az egész szituáció is mint motivum, döbben rá Fred hirtelen, hogy Kätet követi: "Sie war es, aber sie war anders, ganz anders, als ich sie im Gedächtnis gehabt hatte." /p. 187./ A kiszolgálólány-Käte azonosságában megismétlődik a francia lány-Olina azonosulása, és a részletek elemzése további párhuzamok

felfedéséhez vezet: ahogy Olin szeretne volna magát, vagy legalább a s z e m é t a francia lánnyal elcserélni, úgy cserél f e j e t egy pillanatig tartó vízióban Käte a kiszolgálólánnyal /p. 100./, amikor betér a büfébódéba. Andreast a másodperc tizedrészéig tartó élménye kiszakította a háborus valóságból, Fred és Käte a büfébódében éreznek ehhez hasonlítható változást. Itt sűrítve találkozhatnak saját problémájukkal, egy család nyomorúságával: a kiszolgáló lány anyja meghalt, apja nyomorék, testvére szellemileg visszamaradt. Mégis jól érzik magukat a bódében, mert a névtelen lány, akivel az elbeszélés végén Käte azonosul, maga a megtestesült szépség, tisztaság, energia: képes elviselhetővé tenni a rutint, az életet, amelyet a háboru tönkretett.

Böhl Haus ohne Hüter című regénye ugyancsak folytatásnak tűnik, az első hat fejezetben a megkértszerezett Und sagte kein einziges Wort-ot láthatjuk viszont: a fejezetenként váltakozva más-más perspektívából elmondott történet két családnak a háboru utáni életét ábrázolja. Az első fejezet Martin, Nella fia perspektívájából van elbeszélve, a második Heinrichéből, Brielachné fiából, a harmadik Nelléből, a negyedik Brielachnééből, az ötödik ismét Martinéből és így tovább. A férj-feleség kettős helyére tehát a fiú-an ya kettős lépett: Nella és Brielachné férje Raimund és Heinrich elesett a háboruban. Ők csak látomásokban élnek tovább: a gyerekek képezeletében és az anyák emlékezetében. Ismét fellép az a háromsikuság

amellyel a Der Zug war pünktlich-ben találkozhattunk: a múlt síkhoz a háboru emléke, Rai illetve Heinrich halála, a jelenhez a külső cselekmény, s a víziósíkokhoz a két idősíkot összekötő "soha nem volt idő, soha nem volt élet" /p. 110./ ²³ tartozik, az elképzelt élet a férjekkel, amelyet nem szakíthat meg az erőszakos halál. A hetedik fejezet Albertnek, Rai Nelláéknál élő barátjának perspektívájából van elbeszélve: ezzel meg is bomlik a cselekményszöveg eddigi egyensúlya: a középpontba Nella családja kerül. Nella /mint ahogy Brielachné is/ képtelen új életet kezdeni, csak vegetál, és erre is csupán anyósa által is táplált, Rai halálbaküldője ellen érzett bosszúvágya teszi képtessé, nem a fix jövője iránt érzett felelősség. Az élet továbbfolyását, a család újjászerveződését itt nem a "hádlállapotba" visszaesett férj eltávó-zása akadályozza, hanem éppen jelenléte a látomásokban. Albert minden kísérlete, amely arra irányul, hogy Nellát házasságkötésre beszéltse rá, nem sikerül. "Oh ich hasse euch alle, weil ihr zulasst, dass das Leben weitergeht" /p. 115./ - mondja Nella Albertnek. A mű alakjai között kialakul egy állandó viszony, amelyen képtelenek változtatni. Ebben a statikussá vált világban Rai gyilkosának, Gäselernek megjelenése /és a történet másik szálán a pék Brielachnének tett ajánlata/ hoz létre olyan feszültséget, amely szétrobbantani látszik az eddigi életkereteket. Brielachné életének megváltozása azonban látszatnak bizonyul és a nagy leszámolásból semmi sem

lesz, Nella és anyósa Alberttel együtt képtelenek többre, mint annak a pofonnak a m e g i s m é t l é s é r e, amit még a háború alatt adott Albert gyolkos feljebbvalójának. Az a világ, amelyben a szereplők éltek, összeomlik, a mű végén gyorsan váltakozó fejezetekben hirtelen új viszonyok alakulnak ki, és ez jelenti az igazi változást, az új életet: Albert és Brielachné, a regény végén felbukkanó Bresgote és Nella kerül kapcsolatba, miközben Heinrich és Martin kilépnek a gyermekkorból, a Nagymama pedig megsemmisül az illúzió-világ szertefoszlásának hatására.

A Haus ohne Hüter végén kialakult három memzedékre tagozódás a Billard um halb zehn történetében központi szerepet kap. A regény egy német építész-család három generációjának sorsán keresztül ábrázolja századunk német történelmét, úgy, hogy a külső cselekmény mindössze egy napot vesz igénybe. De más is összeköti a két művet. A Haus ohne Hüter-ben találhatjuk meg a motivumoknak azt a típusát, amely oly fontos szerepet kap ebben a regényben. Arról van szó, hogy nagyszámu motivum / a Haus ohne Hüter esetében 114! / ki van emelve /pl. verzál szedéssel/ a szövegben, ezáltal is hangsúlyozva ezeknek a szövegrészeknek kettős, motivikus és szemantikus funkcióját. Ezen túl a kiemelés által megnő a motivumok különössége, és erősen csökken a kontextus szemantizáló hatása. Mindkét jelenség igen fontos szerepet játszik ebben a két regényben. Az előbbi révén, amennyiben különböző perspektívákból elbeszélte részekben fordulnak elő ugyanazok a motivumok, csökken a

perspektíva-váltás jelentősége. Ennek - amellet, hogy a regényt mint epikai műfajt a lírához közelíti - különösen a Billard um halb zehn-ben van interpretációs funkciója.

Az utóbbi jelenség más-más szerepet kap a Haus ohne Hüter-ben és a Billard um halb zehn-ben. A tipográfiailag jelölt motívumok a Haus ohne Hüterben a szereplőket körülvevő világ átláthatatlanságát, nem egyértelműségét mutatják kifejezésre. Fontos szavaknak nincs pontos jelentése. Szavaknak mint "sonst", "eigentlich", "überhaupt", "sowieso" /p. 67.../, "Tomahawk" /p. 8.../, "Holsteges billiges Erdbeargelee" /p. 40./, "Peace for the world" /p. 149./, "Geh nicht zu nah ran" /p. 285.../, "Nazis" /p. 294.. "Geld" /p. 27.../, "Wenn du der Sünden willst gedenken"..."/p. 11 .../ A mű megértését elősegíti a szóganforgó motívumok eloszlásának megfigyelése. A legtöbb a gyerekek perspektívájából elbeszélte fejezetekben fordul elő /212; Martin 134, Heinrich 78/, azután sorrendben a két anya következik /42; Nella 26, Frau Brielach 16/, legkevesebb pedig az életigenlő Albert perspektívájából elbeszélte szövegben található /14/, s ezek többsége is a multa vonatkozik.

A Billard um halb zehn-ben a kurziv szedéssel kiemelt motívumok elősegítik egy olyan szimbólumrendszer kiépülését, amelynek értelmezése arra mutat, hogy a német történelem az augusztinuszi történelemfilozófia terminusaival látszik legadekvátábban leírhatónak: "Sakrament des Lammes" és a "Sakrament des Büffels" az egész ábrázolt koron át

huzódó ellentéte végelemzésben a civitas Dei és a civitas terrena örök ellentétének és harcának egyik konkrét formája. Ebben a küzdelemben a "Lämmer Gottes" csak az utolsó ítélet által vivhatják ki győzelmüket: a regény cselekménye, egyetlen nap története azonban ennek kielégítő voltát megkérdőjelezi. Johanna Fehmel, a Billard um halb zehn nagymamája bosszút hirdet, meg akarja ölni a náci, a Sakrament des Büffels"-ból evő Nettleingert. A gyűlölkösség bekövetkezését a mű elején /v.ö. a Der Zug war pünktlich végzetszerűségével/ motívumok sokasága jelzi: az "Unheil" /p. 5.../, "blutender Keiler" /p. 6.../, "makellos" /p. 6.../, "die römischen Kindergräber" /p. 18.../, "Bitte nicht stören" /p. 18.../ ⁽²⁴⁾ motívumok ismétlődnek meg sűrű egymásutánban. A mű végén, ahol ezek a vészjósló motívumok a hasonló funkciójú cselekményelemekkel együtt lépnek fel újra /pl. Joche galambjai p. 210., Schrit levele p. 223/, Johanna lelő egy minisztert. A cselekmény váratlan fordulata epikus sikon is jelezett, de csak a motívumok révén nyeri el egyértelmű interpretációját. Közvetlenül a befejezés előtt a Fehmel család a Hotel Prinz Heinrich 212-es szobájában gyülekezik, hogy a nagypapa nyolcadik születésnapja megünneplésének egyik programpontjaként megtekintse azt a fegyveres felvonulást, amelyet egy fegyveres szervezet rendez. A parádén résztvesz Ben Weckes és Nettleinger is, akik 1945 előtt megkínózták és megölték másokkal együtt Fredit, Grollt és Schrella apját, menekülésre kényszerítették Ro-

bert Fähmelt és Schrellt, egy merénylet résztvevőit. Johanna Fähmel itt akarja régi bosszutervét /p. 117./, az egyik náci megölését végrehajtani. All a balkonon, ahonnét már 1908-ban is megteki ntett egy katonai diszszemlét. Akkor egy tábornok volt a szomszédos balkonon, most egy miniszter. /p. 212./ Johannának ekkor jut eszébe: "Vielleicht überlege ich es mir und schiesse nicht in das Museum [Nettlinger] da unten; der Mörder meines Enkels sitzt nebenan auf dem Balkon" /p. 215./ A térbeni és részben időbeli azonosság révén a miniszter identifikálódik a császári generálissal és a hitleri fasisztákkal. A miniszter a "Büffel" legújabb inkarnációja a nagymama számára. Az interpretációnak, amennyiben csak a cselekményre támaszkodik, figyelembe kellene vennie azt, hogy a bosszu kitervelője és végrehajtója az elmagyógyintézetből jött. A motívum szerkezet elemzése azonban azt mutatja, hogy a Nettlinger-miniszter azonosság motivikus síkon, a nagymama szemléletétől függetlenül is megvan. Ez megmutatkozik már abban is, hogy a végzet-motívumok az elbeszélés végén a miniszter személyéhez kapcsolódnak. A "Bitte nicht stören" vészt jelentő motívum, amely már - mint irtuk - az elbeszélés kezdetén megjelent, most, közvetlenül Johanna merénylete előtt, újra felbukkan. A "Bitte nicht stören" tábla már 21 órán át a 11-es szoba ajtaján függ /p. 208./ és ez hallált jelent, mint régen: "Das Schild "Bitte nicht stören" an der Tür; die schlief vierundzwanzig Stunden,

dann ging das Geflüster los: "Tod, Tod auf Zimmer 118"
/p. 210./ Amikor a miniszter megjelenik, a 211-es szobát
kapja. De még fontosabbak azok a motívumok, amelyek köz-
vetlenül mutatják a Nettleinger-miniszter kapcsolatot. Nettle-
inger és a miniszter egyaránt ismeretlenként jelenik meg
az elbeszélésben. Nettleinger csak szivarillatot hagy hát-
ra a regény elején Robert Fühmel irodájában /p. 11./, a
a miniszter pedig ugyanabból a fajtából /Partagas Eminen-
tes/ rendel háromat szállodai szobájába: "...an ihrem Zi-
garrenaroma sollt ihr sie erkennen" /p. 211./ Továbbá:
azoknál, akik Nettleinger kilétét találgatják, mindig fel-
merül az a lehetőség is, hogy Nettleinger miniszter. Leo-
nore szerint: "...in seinem Titel, den er lächelnd hin-
murmelte, hatte es nach M i n i s t e r geklungen" /p.
11./ "Wie?", kérdezi a nagypapa, "Schulkamerad von Robert?
Ministerialrat, -direktor, -dirigent - oder gar M i n i s-
t e r ?" /p. 13./ "Jochen roch es das Arome der Zigarre ;
das war M i n i s t e r, Gesandter ,,, /p. 23./ stb.
Johanna tehát a miniszterben a ma Nettleingerét öli meg.
A bosszúból - ellentétben a Haus ohne Hüter-rel - pozitív
tett lesz, amely utat nyit az életnek. A Haus ohne Hüter-
ben szubjektív szférában marad a "mult leküzdésének" kér-
dése. A regény végén csak a két család problémája tűnik
megoldottnak, miközben Gäseler és a "nicht so schlimm"
/p. 294, 296 stb./ nácik zavartalanul tevékenykedhetnek
tovább. A Billard um halb zehn a motívumstruktúra révén
emelkedik a Haus ohne Hüter-éhez hasonló problematika a

szubjektív szférából az objektívba, a bosszu mult felé fordulásában megnyilvánuló tehetetlenségből egyszerre lesz elégtétel és a jelen kérdéseire adott válasz.

Láthattuk, Böll tárgyalt regényeinek mindegyike lazább-szorosabb kapcsolatban van az író első kisregényével. A *Der Zug war pünktlich* szerkezeti megoldása egyre tisztább formában jelentkezett. Az *Ansichten eines Clowns* azonban egyenesen az első megismétlésének bizonyul. Utaltunk már a francia lány-Olina, Henriette-Marie viszony azonosságára. Mindkét szereplő-párnak az a funkciója, hogy azonosulásuk révén azonosuljanak azok az eseményssorozatok is, amelyeknek középpontjában állanak! Az azonosulás után/a *Der Zug war pünktlich*-ben és az *Ansichten eines Clowns*-ban egyaránt/ már csak a rövid záró-rész következik: a halálra utaló mondatok: "Vielleicht bin ich schon tot" /p. 122./ stb., illetve "Das war kein Clown mehr, ein Toter, der einen Toten spielte" /p. 276./ Mindkét mű befejezése a vízió és a valóság pontosan meg nem húzható határán játszódik, de amíg ez a bizonytalanságból eredő kettősség a *Der Zug war pünktlich* esetében kétszeresen Andreas ö n k é n t e s h a l á l a felé mutat, az *Ansichten eines Clowns* esetében feloldja a s z i m b ó l i k u s ö n g y i l k o s s á g egyértelműségét. Itt kap funkciót az elbeszélésmód különbsége: előbbi quasi-én-elbeszélés, az utóbbi pedig valódi én-elbeszélés. De más eltérések is mutatkoznak az azonosuláshalálérzet-halál közös sémáján belül. Többek között o+

lyan időbeli felfokozottságról van szó, amelyet már Halász Előd kimutatott a Böll-regények sorára vonatkozólag fentebb idézett tanulmányában, s amely legpregnánssabban éppen a "Der Zug war pünktlich és az Ansichten eines Clowns összevetéséből mutatkozik meg. Az elbeszélés közvetlen tárgyát képező eseménysorozat a három és fél éves multtal szemben a Der Zug war pünktlich-ben h á - r o m é s f é l n a p i g tart, az Ansichten eines Clowns-ban pedig csak h á r o m é s f é l ó r á i g. Ez a felfokozás, az első mű szerkezetének transzformációja azáltal jön létre, hogy a hasonló relációban lévő eseménysorozatok elbeszélése egy viszonylag későbbi időpontban kezdődik el, konkrétan: a jelen idősik kettéválik /elemzésünkben/ a második és a harmadik idősikra: az Ansichten eines Clowns kezdete megfelel a bordély tulajdonosmőjének megjelenésével: mindkét műben ekkor kezdődő a központi alakoknak belső helyzetüket kifejező fizikai tönkremenetele, Olin és Marian ekkor már egyaránt mult. Az Ansichten eines Clowns szerkezete csak még nyilvánvalóbbá teszi azt, ami már a Der Zug war pünktlich-ben a motívumok révén megmutatkozott: a cselekmény előrehaladása csak látszólagos, maga az elbeszélés pedig lényegében addig tart, ameddig az alakok azonosulása meg nem történik. A "valóságos" idő megrövidülése méginkább elősegíti az időnek azt a fajta, a motívumok révén bekövetkező eliminációját, amelyet mindkét műben megfigyelhetünk. Mivel az előtörténet /mult illetve első idősik/

mindkét esetben rendkívül rövid időtartam /az Ansichten eines Clowns esetében maga az előtörténet is csak motívumok által lesz teljes: Georg halála mint Henriette halála/, ezért a jelen illetve a második idősík - fogjon át bár viszonylag hosszabb időtartamot - amennyiben a mű motívumstruktúrájában megismétlődésnek bizonyul, megszünteti a történés egymásutániságát, az időt; a végső realitás az időtől függetlenné vált, mindig érvényben levő mult-mozzanat: a második világháború tapasztalata egy el nem muló pillanatba sűrítve.

Az Ansichten eines Clowns-ban a mult legyűrhetetlensége, a továbbélés lehetetlensége jut kifejezésre. Nem változott semmi, a háború nem mult el. A jelen épp olyan emberellenes, mint a háború. Andreas és Hans Schnier egyaránt menekülni akarnak ebből a világból, az előbbi a szerelem, az utóbbi a szerelem éltette clown révén, de mindkettőjük kísérlete - a cselekmény szelint - meghiúsul. Andreas halála motivikus és emblemikus sikon a keresztény gondolatrendszerben kapja meg végső jelentését, Hans Schnier maszkjának újrafelvétele pedig az Isten nélküli misztikában. Hans utja a clownig a misztikusok via negativaája: "...entbinde dich aller Bindung, sei nicht Mann, nicht Frau, mache dich frei von allem, an dem dein Herz hängt oder hingte und sich daran verlieren kann".⁽²⁵⁾ Ennek az utnak a végén azonban nem a semmi semmije van, az én-nek a mindenséggé válás általi azonosulása Istennel, hanem a "Kleistche Marionette" /p. 198./, a tiszta, tudat nélküli

anyagból való, s ezért tökéletes művész, "aki" azonban épp ezáltal - és így következik be a Der Zug war pünktlich megismétlése - szintén Istenhez, a tiszta szellemhez lesz hasonlóvá: "und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander greifen". ²⁰ A kleist marionatt-clown által megoldódik a misztikában "Paradoxie des Ausdrucks"-nak /Jaspers/ nevezett problémája: a legmélyebb hallgatás tökéletes kifejezéssé tudott válni, s így tisztán látható, hogy ennek a világtól való elszakadásnak, az életről való lemondásnak az oka - mint tulajdonképpen minden misztikáé - itt is nem céljában rejlik; ez az elszakadás szembefordulás azzal a világgal, amelyben a clown él.

A Der Zug war pünktlich és az Ansichten eines Clowns egymáshoz való viszonya végelemzésben ugyanaz, mint a francia lányé és Olinéé, vagy Henrietté és Marie-é: az Ansichten eines Clowns felfokozott megismétlése a Der Zug war pünktlich-nek, amely után a Böll-művek sorában egy viszonylag rövid írás, egy nehezen értelmezhető novella következik: az Entfernung von der Truppe /1964/. Benne a Der Zug war pünktlich és az Ansichten eines Clowns elemzésében bemutatott struktúra "halálát" láthatjuk, afelfokozás felfokozását: az önparódiát.

Böll legújabb kisregénye, amely 1966-ban jelent meg Ende einer Dienstfahrt címmel, - úgy tűnik - egy új alkotói periódus nyitánya.

J E G Y Z E T E K

1. A Der Zug war pünktlich-re vonatkozó irodalom megtalálható a következő kiadványokban: "Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriss". Köln-Berlin, 1962. Kiepenheuer u. Witsch. Nobbe, A.: Heinrich Böll. Eine Bibliographie. Darmstadt, 1961. Írások az Ansichten eines Clowns-ról:

Baumgart, Reinhard: Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns. In: Neue Rundschau. vol. 74. nr. 3. 1963. pp. 477-481.

Hermesdorf, Klaus: Problematisches Bekenntnis zum Nichts. In: Neue Deutsche Literatur. vol. 12. nr. 1. 1964. pp. 113-142.

Bernhard, Hans-Joachim: Vom Anspruch der Geschichte. Bemerkungen zu Hochhuths "Der Stellvertreter" und Bölls "Ansichten eines Clowns". In: Neue Deutsche Literatur. vol. 12. nr. 6. 1964. pp. 100-114.

Härtling, Peter: Ein Clown greift an. Zu Heinrich Bölls neuem Roman. In: Monat. vol. 15. nr. 177. 1963. pp. 75-78. Der Mensch im Widerspruch zur zerstörenden Gewalt seelenloser Prinzipien im gesellschaftlichen Leben. Zu Heinrich Bölls Ansichten eines Clowns. In: Literatur im Blickpunkt. Zum Menschenbild in der Literatur der beiden deutschen Staaten. Hrag. von Arne Hochmuth. Berlin, 1967. Dietz. pp. 232-254.

Szabó, Rde: Érzelmes társadalombírálat? In: Nagyvilág. vol. 9. nr. 3. 1964. pp. 453-460.

Blöcker, Günter: Literatur als Teilhabe. Berlin. /1966./

- Blöcker, Günter: Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns. In: Literatur als Teilhabe. Berlin. /1966./ Argon. pp. 20-23.
- Reich-Ranicki, Marcel: Die Geschichte einer Liebe oder Ehe - Heinrich Böll spann seinen jetzt erscheinenden Roman aus Faden unterschiedlicher Qualität; In: Die Zeit vom 10. 5. 1963.
- Kaiser, Joachim: Wovon dieses bewegende Buch handelt. In: Die Zeit vom 31. 5. 1963.
- Ross, Werner: Katholizismus als rotes Tuch. In: Die Zeit vom 31. 5. 1963.
- Nagel, Ivan: Glaubwürdigkeit an Stelle von artistischer Mache. In: Die Zeit vom 7. 6. 1963.
- Widmer, Walter: Ablenkungsmanöver oder Buchkritik? In: Die Zeit vom 7. 6. 1963.
- Augstein, Rudolf: Potemkin am Rhein. In: Die Zeit vom 14. 6. 1963.
- Baumgart, Reinhard: Unglücklich oder verunglückt? In: Die Zeit vom 21. 6. 1963.
- Leonhardt, Rudolf Walter: Ein Roman stiftet verwirrende Ordnung. In: Die Zeit vom 21. 6. 1963.
- Hoffmann, Jens: Bonner Litaneien eines Melancholikers. In: Christ und Welt vom 3. 5. 1963.
- Nolte, Jost: Er schreibt der Mehrheit nach dem Mund. In: Die Welt vom 11. 5. 1963.
- Beckmann, Heinz: Der Clown und die Katholiken. In: Rheinischer Merkur vom 17. 5. 1963.
- Kurz, Paul Konrad: Ansichten eines Clowns. In: Stimmen der

Zeit. 172. Bd., 1962/63, p. 223 ff.

D. J.: Heinrich Bölls neuer Roman. In: Neue Zürcher Zeitung vom 29. 6. 1963.

További adatok találhatók Albrecht Beckel könyvében:

Mensch, Gesellschaft, Kirche bei Heinrich Böll. Osnabrück, 1966. Fromm. pp. 99-100.

2. Körner, Joseph: Motiv. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Hrsg. von P. Merker u. W. Stammer. 2. Bd. Berlin, 1926-27. pp. 412-415.
3. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 2. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart, 1959. Körner. pp. 385-86.
4. Krogmann, Willy: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. P. Merker u. W. Stammer. 2. Aufl. Hrsg. v. W. Kohlschmidt u. W. Mohr. 2. Bd. Berlin, 1962. Walter de Gruyter. pp. 427-32.
5. Lásd: Jegyzet 2.
6. Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 7. Aufl. Bern-München, 1964. p. 61.
7. Lásd: Jegyzet 4.
8. Walczel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Wildpark-Potsdam, 1929. Athenaion. pp. 358-359.
9. V. 6.: Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Bern-München, 1961. p. 75.
10. Az elemzés alapjául szolgáló kiadás: H. Böll: 1947 bis 1961. Köln. 1963. pp. 7-126.
11. Ezek a motívumok már az elbeszélés elején megjelennek. Pl.:
"Ich werde keinen Frieden mehr kennenlernen. Keinen Frieden.

Nichts wird es mehr geben, keine Musik ... keine Blumen ... keine menschliche Freude mehr." /p. 11./

12. Elemzésünk a nőalakok funkciójának azonosulását hangsúlyozza, pontosabban azt kívánja megmutatni, hogyan veszi át Olina a francia lány szerepét egy eseménysorozatban. Andreasnak a két nőhöz való viszonya azonban nem válik teljesen azonossá. Miközben Olina a francia lány helyét akarja elfoglalni, paradox módon azon a területen szenved vereséget, ahol legkevésbé volna várható: Andreas a csak a másodperc tizedrészéig megpillantott szempár /a test legkevésbé "testi" része/ által jelzett francia lányt érzéki vágyai szereti, míg Olinát, a lebergi bordély lakóját pont ellenkezőleg. De éppen ez a szerelem a francia lány-Olina kontraszt által rendkívül erős, fokozás, a mű értékrendszerében ez a "szerelem" magasabb foku, mint az érzéki. "Ich Hatte einen Mord begangen, um nur den Saum ihres Kleides zu sehen, wenn sie um eine Strassenecke ging" /p. 109./ mondja Andreas közvetlenül a vallomás előtt. Olináért és Olinával pedig kész meghalni.
13. Az elbeszélésnek ettől a ponttól kezdve egyszerre két, egymásnak ellentmondó követelményt kell kielégítenie. Az Amiens-i események megismétlődése a valóság betetőzése, ugyanakkor a vízió-sík és a jelen-idősík egybeolvadása következtében a történésnek valószerűtlenné kell válnia. A befejezés úgy tesz eleget ennek a követelménynek, hogy Andreas számára hol így, hol úgy tűnnek a dolgok. Pl. "Olina ist hinter der rot gestrichenen Tür, und alles ist Wirklichkeit. Es muss Wirklichkeit sein..." /p. 123./

14. Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns. Köln-Berlin, 1963. Kiepenheuer u. Witsch. pp. 11-303.
15. Hans Schniert anyja Schnitzler-regényből vett idézettel tagadja ki: "Mein Gewissen zwingt mich, dich zu ver-
stossen." /p. 189./ Ez újabb kapcsolatot teremt a clown és Henriette között, akit anyja Schnitzler tanácsára küldött a légvédelemhez.
16. Heinrich Böll: Über den Roman. In: Hierzulande. Auf-
sätze zur Zeit. München, 1963. p. 120.
17. V.ö.: Christliche Religion. Hrsg. v. Oskar Simmel S. J.
u. Rudolf Stählin. Frankfurt a. M., 1964. pp. 213-214.
18. Halász Előd: Heinrich Böll. In: A német irodalom a
20. században. Szerk.: Vajda György Mihály. Budapest,
1966. p. 459.
19. Heinrich Böll: Wo warst du, Adam? In: 1947 bis 1951....
20. Heinrich Böll: Aufenthalt in X. In: 1947 bis 1951. ...
21. Halász Előd: Heinrich Böll. I. m. p. 462.
22. Heinrich Böll: Und sagte kein einziges Wort. Köln-Ber-
lin. é. n.
23. Heinrich Böll: Haus ohne Hüter. Berlin, 1957.
24. Heinrich Böll: Billard um halb zehn. München-Zürich, 1963.
25. Alwin Diener: Mystik. In: Philosophie. Hrsg. v. Alwin
Diener u. Ivo Frenzel. Frankfurt a. M., 1958. p. 199.
26. Heinrich von Kleist.: Über das Marionettentheater. In:
Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bde. Hrsg. v. W. Herzog.
5. Bd. Leipzig, 1910. p. 221.

TARTALOM

2	A módszer
9	Der Zug war pünktlich
26	Ansichten eines Clowns
44	Összevetés - következtetések
63	Jegyzetek