

ペーター・ハントケの文学的想像力： 『サント・ヴィクトワールの教え』が意味するもの

服部 裕*

言語理論から詩的世界へ

ペーター・ハントケの創作の最初の転換点は1971年から72年にかけて訪れる。具体的な作品でみると、71年の夏から秋にかけて書かれた『長い別れへの短い手紙 (Der kurze Brief zum langen Abschied)』と、72年1月から2月にかけて執筆された『満ち足りた不幸 (Wunschloses Unglück)』が、形式的にも内容的にもそれまでの作品とは異なる文学的性格を獲得しつつある。『カスパー (Kaspar)』(1967年)が代表するそれまでの言語批判的な作品が、自由であると信じてきた近代の人間の主体の虚構性を、その言語使用モデルを提示することでいわば言語理論的に暴くことを主眼にしているのに比べ¹⁾、上記の作品はそうした人間主体の言語的拘束状態から人間が如何に自らを解放することができるか、さらにはそれを可能にする文学とは一体どのようなものなのかという文学的により発展的な問いを投げかけている²⁾。換言すると、それはネガティブな表現形式からポジティブなそれへの意識的な転換の模索であるとも言える。いわば精神分裂症的なパースペクティブによってしか自己を「本当に実在するもの」³⁾として捉えることができなかつた元ゴールキーパー、ヨーゼフ・ブロッホの知覚は、『長い別れへの短い手紙』の「わたし」がジョン・フォードの「若き日のリンカーン」を演ずる「まだ本当に若いヘンリー・フォンダの、真似できないくらい心がこもり、決して自分自身のためでなく、つねに無私に他者に向けられた微笑み」⁴⁾を認めうるような「自分自身に同意できる」⁵⁾領域にポジティブな一步を踏み出したのである。

そうした創作の転換を作家に促した外的要因の一つに挙げられるのが、69年のパリへの移住である。自らの作品の主人公が吐露するように、ハントケはもともと故国オーストリアをはじめとして自分が身を置く集団に対して、何らの帰属意識も持たない。否、むしろ「そこに属していない」⁶⁾という意識こそが、作家ハントケの創作の出発点を成していると言ってもよい。それは父がドイツ人(義父もドイツ人⁷⁾)であり、母はスロヴェニア系のオーストリア人で、その父、つまりハントケの母方の祖父は「1920年、南オーストリア地域の新生ユーゴスラヴィアへの併合に賛成したため、ドイツ語を母語にする者達に撲殺されかけた」(69)という個人社会史的に境界領域の出自をハントケが持っていることと関係している。ハントケにとって最も疎遠な国が故国オーストリアであり、少年期には「ドイツへの郷愁」(70)さえ感じるほどであった。したがって大学卒業後執筆生活を始めたドイツは、ハ

* 言語文化学科 教授 ドイツ文学

ントケにとって「自分の故国に比べよりゆったりとしていて、明るい」(70) ところだった。

しかし、故国に比べれば住み心地のよいドイツで執筆した作品は、どれも個人を社会的な存在に「調教」し一定の型にはめ込もうとする言語の社会化機能の構造分析や、個人間のコミュニケーションの不確定性と虚偽性を暴くようなネガティブな基調を持っている。そこには未だ、一人の人間の生の息遣いや発展の物語を叙述する文学的表現を見出すことはできない。

ハントケに社会や時代の現状分析をこえるより創造的な文学世界への可能性を開いたのが、パリという世界都市との出会いであったことは想像に難くない。故郷グリッフェンの村や高校に通ったクラゲンフルトと大学時代のグラーツの田舎町は、ハントケの文学的想像力にとってあまりにもその枠組が小さすぎたに違いない。だからこそ当初のドイツ生活はハントケにそれなりの開放感をもたらしてくれたわけだが、パリの生活はドイツの諸都市からは得られなかったまったく別次元の開放感と世界観をもたらしたと考えられる。それはまずは、自らの文学の批判の対象であったドイツ国家とその歴史（オーストリアのそれも含意されているのは自明である）に対して、新たな批判的眼差しを向けさせることになる。第三帝国の所業に関して「これ以上邪悪なものはない」(70) ということを知っていたにも拘らず、少年期のハントケは自ら経験した戦後のベルリンのわずかな記憶とナチス・ドイツを結びつけることはできなかった。しかし「パリではじめてわたしは群衆の息吹^{ガイスト}を体験し、喧噪のなかに埋もれた。遠く離れたフランスの地から、わたしはこれまで以上に邪悪で硬直した連邦共和国に足を踏み入れたことを感じた」。(70)

母語であるドイツ語文化圏の内部で感ぜざるをえなかった自らの社会と歴史への批判的意識は、パリとの出会いによってその客観性を一層強める結果になる。と同時にハントケの文学表現は初期の言語理論的な社会批判モデルをこえて、より個別的な人間の意識の領域へと踏み出して行くことになる。その最初の代表作が、パリの町を縦横に逍遙する主人公コイシュニクの知覚と意識の変化を克明に叙述した『真の感性の時間 (Die Stunde der wahren Empfindung)』(1974年)である。この作品は一人の人間の内面の動きを、その知覚と意識と行為の相関性や矛盾の中にこれでもかというくらい徹底的に叙述することで、人間の自己同一性の問題を問い直している⁸⁾。いささか赤裸々ではあるが、コイシュニクにはヨーゼフ・ブロッホに比べると、より生身の人間の性格が付与されていることは間違いないし、この主人公はパリの町の日を通して仮令わずかにしても発展しようとするいわゆる^{ビルドゥングスroman}教養小説的な性格を持っている⁹⁾。こうしたポジティブな表現形式への指向もさることながら、ハントケがパリの町を斯くも克明に描写しているところに、この都市が作家に与えた啓示の大きさが読み取れる。この都市の描写を、その後のハントケの作品の中心的なモチーフとなる「自然」描写の出発点に位置づけて考えることは妥当であり、そう考えるとパリへの移住がハントケ文学に与えた影響が如何に大きかったかがわかる。(ちなみに、ハントケはその後何回かの引っ越しを経て、現在もパリ郊外に居住している。) また、本稿で取り上げる『サント・ヴィクトワールの教え (Die Lehre der Sainte-Victoire)』(1980年)のなかでハントケは、「(文化としての) フランス語が」自分にとって「ふさわしい故郷」(51) であるとさえ書いている。

パリとの出会いと並んでハントケの創作を実験モデル的な形式から、自らの個人社会史的

経験に基づいたより詩的な表現形式へと向かわせることになる事件が71年の晩秋に起こる。それは作家の母親の自殺であった。思いがけない母親の死を前にして、ハントケは自らの創作活動の意味を問い直すことを余儀なくされる。作家として書くことの意味への自問と、苛酷な現実を前にして文学的言語を喪失しかねない状況の中で、ハントケは「無力感を伴った激しい憤りの中で、母について何かを書きたいという欲求に襲われた」¹⁰⁾。書くことの意味を問いながらも、作家に一人の生きた人間について書こうと最終的に決断させたのは「情け容赦のない自然」¹¹⁾の現前性であった。

これを境に、「ものそのものの現前性のまえて、人間の存在は如何に不明確なものとして映ることか。そして『わたし』はものの実在性を、どのようにつかむことができるのか」¹²⁾というテーゼが、一貫してハントケ文学の基底を成すことになる。

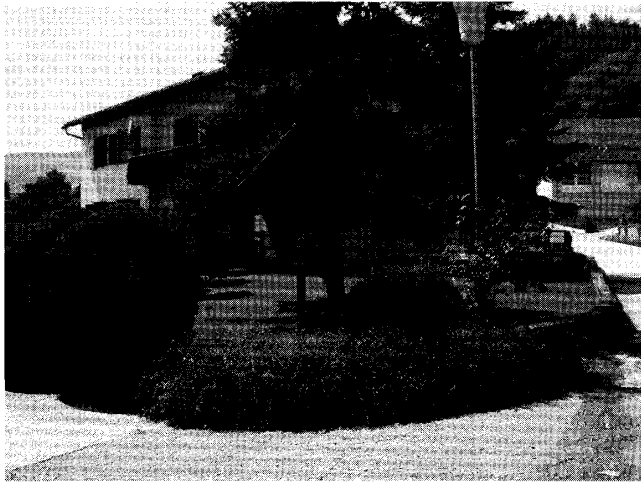
パリとの出会い、母親の死、そして自然が示す圧倒的な現前性。これらの出来事が70年代初頭ハントケを襲い、創作の新たな方向性を決定づけたと言ってもよい。しかしこの文学的課題を満たすことは、それほど簡単なことではない。「後にわたしはすべてのことについて、もっと精確に書くつもりだ」¹³⁾という母親の物語の最後の文は、自分が目指す文学への決意とともに、そこに到達することの困難さを自覚した表現と理解すべきである。

ハントケと絵画：表徴としての自然

『満ち足りた不幸』の中で予告されたハントケの自然に対する文学的関心は、『ゆるやかな帰郷 (Langsame Heimkehr)』(1979年)を経て中心的なモチーフへと発展して行く。この時期になると、ハントケの作品はいよいよ言語理論的性格を脱却して、自然と人間の意識がからみあう独特の想像世界を構築するようになる。あえて卑近な言い方をすれば、『ゴールキーパーの不安 (Angst des Tormanns beim Elfmeter)』(1969年)あたりまでの初期の作品に見られる言語理論的かつ社会批判的な分かり易いテーマは後退し、言語的にもまた主題的にも現実世界に対して自律的に対置された、きわめて難解な文学世界が誕生することになる。

自然に対するハントケの強い関心は、造形芸術、とりわけ絵画への関心と重なりあう。ハントケがその関心の所在を明らかにしようとしたのが、本稿が取り上げる『サント・ヴィクトワールの教え』である。自然と絵画の結びつきは、一般的に多くの絵画が自然を主題にしていることに求めることもできるが、ハントケの場合、むしろ両者の結びつきはより意識的であり、時期的にも比較的遅い。「わたしは、絵といえばせいぜい教会の中や路傍のキリスト十字架像の傍らにしか見ることができないような、小さな農村で育った。だから絵はわたしにとって最初から単なる付属品でしかなく、絵から何か特別なことを期待することなどなかった」(14f.) というように、自分を取り囲む文字通りの自然は子供時代のハントケにとって、必然的に絵画と結びつくイメージの連関を成してはいなかったのである。

ハントケの絵画への関心は、むしろ作家として事物をどのようにことばで表現すべきであるかという探究の中で生まれたと考えられる。1966年、つまり作家活動を始めたばかりの頃、ハントケは同郷の画家ペーター・ポングラッツの絵画の意味を次のように解説している。



ハントケの生家近くの「キリスト十字架像」(2004年夏撮影)

彼が描いているものは現実ではなく、彼の中に生じた現実の作用である。彼は自分の作品が彼自身の現実の絵、つまり真実の絵であると確信しているとわたしは思った¹⁴⁾。

その上でなぜ自分がポングラッツの絵の解説などをするかと言えば、それが「わたし自身にも妥当すること」¹⁵⁾だからであるとハントケは主張している。つまり、ポングラッツ

の絵と事物(=現実)との関係は、ジャンルは異なってもハントケ自身の文学と事物(=現実)との関係を表現しているのである。

こうした造形芸術への関心は、ハントケ自身が絵画的な文学作品を書いているかどうかに関わりなく維持される。創作形式の最初の転換を迎えていた時期の74年、ハントケは再びポングラッツの創作と自らの文学との関係について次のように述べている。

絵を描くことと(文学を)書くこととは確かに比較できないかもしれない。しかし、書くことと描くことの図式化^{シエマーク}に関しては比較可能だとわかった。この二つの創作の類似性は、一つひとつのことばと一つひとつの画筆のタッチを吸いつくそうとする図式化を、十分な意識とももちろんそれに加えて十分な感性をもって回避するところにある¹⁶⁾。

つまりここで比較されている「書くこと」と「描くこと」との共通性は、その表現技法の問題ではなく、両者が表現の対象とする事物(=自然)と自らの創作物としての表象^{ビルト}¹⁷⁾との関係に関してである。

その上でハントケは、画家ポングラッツが育った環境と自分のそれとの決定的違いから生ずる両者の表象^{ビルト}に対するアプローチの相違を指摘する。ここに、表象^{ビルト}(及び表象と事物[=自然]との関係)に関するハントケのきわめて繊細な理解が明らかになる。ハントケは都市で育ったポングラッツの世界は「表象^{ビルト}は存在しないが、絵画に満たされた世界」であり、「そこには何も見るべきものはない、しかしその代わり至る所にページをめくったり、鑑賞したりするものはあった」¹⁸⁾と指摘する。つまりハントケが言う“Bild”とは、単に自然の事物を写生した作品としての「絵画」ではなく、自然の事物を「表徴(Zeichen)」として捉え、表徴に触発された作家自身の想像世界としての「内的現実」の表象を意味しているのである。それを説明するためにハントケは、自分と同じような環境から生まれた画家ピヒラーのスケッチのことを例として挙げている。ピヒラーやハントケが成長したような「わずかな事物しかない(田舎の)世界では、事物は表徴、つまり『表象の表徴』(BILD-Zeichen)として想起され、それらの表徴(木の葉で葺いた小屋、家の前の腰掛け、車軸に腰掛けた男

或いは木の槽)は記憶の中で世界全体を満たしている」¹⁹⁾。それに反して、ポングラッツが育ったような「市民社会では、絵は壁にかかっているか、本の中にあるばかりだ。[中略]何ものもそれ自体として在るのでなく、記憶の中でさえ何ものも木の葉で葺いた小屋のような表徴ではなかった」²⁰⁾。だから、自律した事物そのものの記憶のない「ポングラッツは、自分に欠けていた表象と表徴をいま自分で創作した」²¹⁾のである。

ハントケの記憶には自分自身の「表象」が蓄積されており、「わたしが体験した表象を呼び戻すには、ピヒラーの単なる表徴こそがふさわしいものなのである」²²⁾。言い換えれば、ハントケにとって「書く」とは、自らの「内的現実」を表象として呼び覚ましてくれる表徴を見つけることであり、呼び覚まされた表象にそれにふさわしいことばを見つけることを意味している。そしてそうした表徴は、予め意味を付与された現実世界の「物語」としてではなく、それ自体として在る事物そのものに発見されるのである。

以上のようにハントケにとっての文学とは、ポングラッツの「真実の絵」と同様に単なる現実の写生でも、また現実から目を背けた逃避世界でもない。それは表徴によって作家の中に生じた現実の作用であり、その言語的表象である。つまり、自らの内面に表象を持たなければ、ハントケは何一つ書くものがないことになる。だから、「しかし自分の体験から得た表象で十分なのだろうか。一生涯それだけで間に合わせることはできないのではないか」²³⁾という74年当時の自問は、新たな創作への転換点を意識した作家の必然的な疑問であった。そして、ハントケの答えは明快であった：「わたしには新たな表象が必要なのだ」²⁴⁾。

セザンヌとの出会い

70年代に入ると、創作の拠点をパリに移したハントケはアメリカを舞台にした二つの重要な作品を書く。一つは『長い別れへの短い手紙』であり、もう一つは『ゆるやかな帰郷』である。ハントケは前者の中で、ヨーロッパに対してフィクティヴなアメリカを対峙させることで、近代的主体意識に関してヨーロッパの価値観とは異なる新しいそれを模索する。もちろん、それは現実のアメリカの価値観を受容することを意味するのではなく、近代ヨーロッパの価値観が決して唯一絶対のものではないことを文学的に問い直すことであった²⁵⁾。そこには、ジョン・フォード等アメリカ人とのフィクティヴな対話を通して、自分自身を自省的に捉え直すとともに、ヨーロッパとは異なる個人意識を文学的に表現することで、自分(をはじめとした西欧の人間)はどのような人間でありうるのかという可能性が追求されている。

アメリカでの体験を終えて、ヨーロッパへの「ゆるやかな帰郷」を果たす主人公ゾルガーにとって、帰郷は「《何が自分自身の様式か》を学ぶことになる《はじめての本当の旅》」²⁶⁾を意味することになる。ヨーロッパに戻ったハントケが、明らかにゾルガーの継承者と思われる『サント・ヴィクトワールの教え』の主人公に向かわせた地は南フランスのプロヴァンス地方の町エクスである。エクスに向かう「わたし」は、シュティフターが『水晶』の中で表現している事物と人間の「不変性」を意識化している。「その色はその家にとどまっていた」(9)というシュティフターの表現に、「わたし」は事物が色として実在し継続すること



クールベ：ドゥップの市場から帰るフラジェの農民たち

だった。雲は大地の靄をとおして青みをおびて現われ、空は（シュティフターが物語の中でどのように穏やかに書きおくことができたように）青かった。(9)

を認め、「かつてわたしは自分の家で色の中にいたことがあった」(9)ことを思い出す。それは「自然の世界と人間の世界が交互に、わたしに至福の瞬間をもたらした」記憶であり、「永遠の瞬間」(9)と呼ばれるものである。「半睡状態」で見た「至福の瞬間」の事物は、それぞれに色として実在する。

藪は黄色のエニシダで、まばらな木々は茶色の松

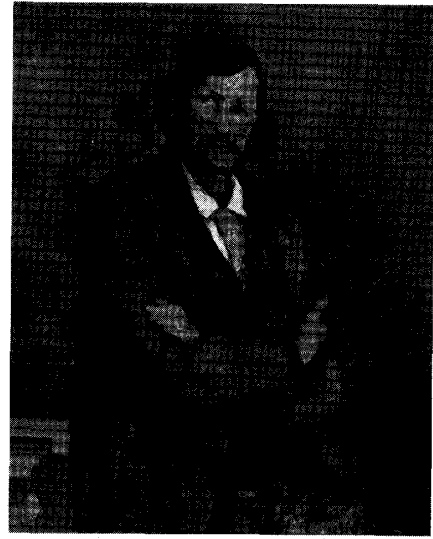
この絵画のように色として実在する事物の記憶は、帰郷した「わたし」がいま立っている「エクサン・プロヴァンスから東方のル・トロネの村へ続くポール・セザンヌ通りの丘のいただき」(9f.)の風景と直接結びつく。ゲーテの「色彩論」に倣って同じ色を識別する「わたし」には、「単なる再認識をこえて、わたしの最も遠い過去と現在とのあいだに一致した表象が現れた。《ここにある今》の次の瞬間に、わたしは昔の人々 — 両親、兄弟姉妹、それに祖父母までも — を見る」(10f.)のである。事物と人間は色として在り、不変の実在として時空をこえて現われる。それが、ハントケがしばしば使うファンタジー、つまり文学的想像世界である。

色と事物の関係をシュティフターやゲーテの文学の中に認めていた「わたし」は、画家がどのように事物を捉えようとしているのかに大きな関心を示す。それはアメリカの画家エドワード・ホッパーの風景画であり、19世紀中頃の農村の生活を描いたフランスのギュスタヴ・クールベであった。「わたし」はクールベの絵画、特に『ドゥップの市場から帰るフラジェの農民たち』の「圧倒的な沈黙に心をゆさぶられ」、それが「真実の絵であり」、その真実性は「自分一人だけのものではない」(26)はずであると感じる。クールベの絵が持つ実在性と普遍性こそ、「わたし」つまり作家ハントケが自らの創作に求めているものだからである。

クールベの絵画との出会いのあとで、「わたし」はいよいよポール・セザンヌと出会うことになる。クールベの絵画に対する感動は、「わたし」がセザンヌの絵画から受ける多大な啓示の前兆であった。なぜなら「セザンヌにとってクールベは《偉大な意思表示であり、壮麗な作風》を示した」(27)画家だったからである。

「わたし」がセザンヌの絵画と出会ったのは、「1978年春の展覧会」(28)でのことだった。「それはセザンヌの最後の十年の作品で、色と形がその対象そのものを賛美できるくらい、

彼が追求していた一つひとつの対象の《実現》に限りなく近づいていた。」(29) その瞬間、「つねに師を求めていたわたし」(27) にとって、セザンヌは偉大な先導者となる。「常々、無知を困窮と感じている」(28) 「わたし」は、「目標の定まらない知識欲」に襲われながらも、「そこから何の理念も得られなかった。何故ならその知識欲はそれが《合致》できるような《対象》を持っていなかったからだ」(28)。しかし「ひょっとしたらある一つの事物が何かを理解するきっかけになり、いわゆる《はじまりの精神》を与えてくれるかもしれない」(28) という「わたし」の予感、セザンヌの絵画と出会うことで現実のものとなる：「そのようなはじまりの事物として、わたしはセザンヌの絵を体験した」(28) のである。



セザンヌ：腕を組む男

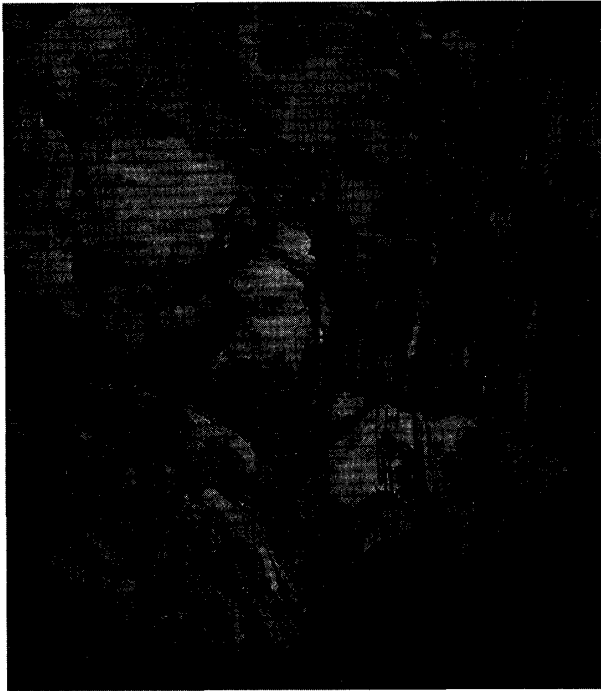
何かを学ぶ予感とともにヨーロッパに戻ってきた「わたし」は、画家セザンヌとその絵に出会うことで、自らの文学表現の新たな可能性を獲得する。それはそれまでのネガティブな自己及び世界の表現でなく、セザンヌの『腕を組む男』の肖像画のように、「わたしが誰かを称賛し賛美できるような解放」(29) に満ちたポジティブな表現ではあるはずである。こうして「ポール・セザンヌのおかげで、わたしはエクサン・プロヴァンスとル・トロネのあいだのかの自由な場所で色彩の中に立つことができた」(14)。いよいよ、セザンヌが生涯をかけて「実現しようとした自然」⁽²⁷⁾の中で、「わたし」の学習が始まるのである。

セザンヌの教え

さあ、いよいよその時がきた。画家ポール・セザンヌがどのようにして人間の師 — あえて言えば、今のこの時代の人間の師としてわたしの前に現われたかを語る時が。(59)

「わたし」がパリの「ジュ・ド・ポム美術館」⁽²⁸⁾ではじめて見たセザンヌの絵は『シャトー・ノワールの上の洞窟横の岩石』である。この絵を見た「わたし」はクールベの絵を見た時と同様に、「それが画家である彼自身だけに、またいまここにいる作家のわたしだけに関わるものではない」(60) という感慨に襲われる。これは作品が持つ普遍性の認識である。そしてこの「普遍性」こそが、芸術家と事物、作品と事物、それに作品と鑑賞者並びに創作として表現された事物と鑑賞者とを結びつける芸術の命綱である。

「わたし」がセザンヌの絵から理解したのは、「近接感 (Nähegefühl)」(61) であるという。では、その「近接感」とはいったい何なのか? 「わたし」自身、セザンヌの絵から「自分が理解したことを説明するのは難しい」(60) と述べているとおり、この「近接感」を合理的に定義するのは難しい。しかし、内的な感覚である「近接感」に視覚的な表象を与える



セザンヌ：シャトー・ノワールの上の洞窟横の岩石

のものだった。(61)

セザンヌの絵そのものが「世界的な出来事」であるということは、「セザンヌが決して《自然に倣って》絵を描いているのではなく、彼の絵はむしろ《自然に対して並立する構造物であり調和》であるという」(62)ことを意味している。それは、セザンヌ自身が書き記しているとおり、「絵を描くとは対象を奴隷のように模倣することを意味するのではない。つまりそれは数限りない事物の関係のあいだにある調和を捉えることを意味し、その調和を新しくかつ独自の論理に従って発展させることによって、自らの色調に移しかえることを意味している」⁽²⁹⁾のである。

「芸術は自然に対して並立する調和である」⁽³⁰⁾と言うセザンヌにとって、自然は唯一絶対の「モチーフ」である。なぜなら「特に芸術において、すべては自然との接触において発展し応用された理論」⁽³¹⁾であり、画家は「自然をまえにして見ることを学ぶ」⁽³²⁾からだ。セザンヌにとって人が事物を認識すること、つまり知的に生きるということは、自然を見ることであり、自然が何ものであるかを感じることが意味する。そして「自然を見ること」の難しさを次のように言う：「長いあいだ、わたしはサント・ヴィクトワール山を描くには無力で無能でした。なぜなら、ものを見ることを知らない人々のように、陰影の部分が凹んでいると思ひこんでいたからです。ところが、ほらよくご覧なさい。陰影は実際には突出して、その中心点から逃げようとしているのです」⁽³³⁾。だから、「農夫たちを見ていると、わたしはときどき、彼らがある一つの風景が何であるか、一本の木が何であるかを知っているのかどうか疑わしくなります。[中略]彼(道で出会った農夫)はサント・ヴィクトワール山を一度もきちんと見ませんでした」というように、セザンヌは自然を見ることを意識化できない人間はまるで「犬がパンを見分けるのと同じように」⁽³⁴⁾しか事物を感じることができない存

ために、「わたし」はジョン・フォードの映画『怒りの葡萄』の中の、ヘンリー・フォンダが演じる息子と母親のダンスのシーンを想起する：「危機、ダンス、結束、心からの情感 — それがその絵をまえにしたわたしの近接感でもあった」(61)。つまりそれは、事物や人間の表象を現前として感じとる感性であり、その感覚を意識へと高める認識と理解すべきである。「わたし」は次のように述べる。

そう、この近接感の一つの認識でもあった。この絵が成立した1904年に、何かあらがいがたいことが世界的な出来事として起こった。そしてその世界的な出来事とは、この絵そ

在だと断ずる。つまり、セザンヌにとって自然を見ることは、人間であることを可能にする最低限の行為であり、その上で、自らが「知覚した自然 (gesehene Natur)」から「意識化した自然 (empfundene Natur)」³⁵⁾を創造し表現するのが芸術家であると考え。

さらにセザンヌは自らのこうした芸術観を説明するために、カントの主観主義的な認識論を引用する。

[前略] この二つ同時に進行するテキスト、つまり知覚された自然と意識化された自然、つまりあそこの外にある自然 (彼は緑と青の平地を指差した) と、この中にある自然 (彼は自分の額を指でつついた)。この二つが両方とも継続し、半分人間的で半分神的な生、つまり芸術の生命、いいですかつまり神の生命を生きるために、互いに浸透しあわなければなりません。わたしの中で風景は反映し、人間化し、そして思考するのです。わたしはそれを客体化し、描きかえ、わたしのキャンパスの上に定着させるのです。あなたはさきほどカントのことを話しました。ひょっとするとわたしは馬鹿なことを言っているかもしれませんが、わたしはこの風景の主観的な意識であり、わたしのキャンパスがその客観的な意識であるように思えるのです。わたしのキャンパスとあの風景は両方ともわたしの外にあるのです。しかし後者は混沌であり、うつろいやすく、論理的な実在もなく、また如何なる理性もなく錯綜しています。前者は持続的であり、感情にとって親しみやすく、分類され、存在のあり方つまり理念のドラマに関与しているのです³⁶⁾。

「画家は自然から見ることを学ぶ」存在でありながら、その自然に対して自律した世界を創造することを目指す。さもなければ、自然は「混沌」で「うつろいやすい」ものにすぎない。つまり、「自然はいつも同じものであるが、その目に見える姿には何一つとして恒常的なものはない。わたしたちの芸術は [中略] 自然に継続という衝撃を与えなければならない。芸術はわたしたちの表象の中で自然に永遠を付与しなければならない」³⁷⁾のである。だからこそ「芸術は自然に対して並立する調和なのだ」。

「そう、この近接感の一つの認識でもあった」という先に掲げた「わたし」のことばは、セザンヌのこうした芸術観に対する作家ハントケの敬意の現われである。さらに、「絵のなかの絵 (das Bild der Bilder)」(58/63) という表現 (この表現には、真実を表象する絵そのものを表象するという意味が含意されていると考えられるため「表象の表象」と理解すべきかもしれない) が示しているように、ハントケにとってセザンヌの絵画はまさに芸術の規範を意味している。「それは事物であり、表象であり、文字であり、画筆のタッチであり、そしてそれらすべてが調和の中にあった」(62) ような「絵のなかの絵」である。だからこそセザンヌの絵のまえでは「善良なるわたし」(63) は「今もセザンヌの《実現》、つまり危機にある事物の変容と救済を見る、(その結果、わたしはそのまえにひざまずく代わりに、ただ背筋を伸ばして元気づけられる)」(66) のである。

サント・ヴィクトワールの教え：表徴から想像へ

「わたし」は現実のサント・ヴィクトワールを見ようと決断した理由を次のように述べている。

自然の中のその山を見ようという考えも、長いこと単なる戯れにすぎなかった。それは、画家が一度愛した事物は、それだけでそれ自体何か特別なものを表現しているという固定観念ではなかったのか？ この思考の戯れがある日想像^{ファンタジー}に移行したとき、その決心は固くなった（その決心と同時にそうしたいという気持も生まれた）。そう、わたしはサント・ヴィクトワール山を近くから見てみよう！ そうして、わたしはすでに使い果たされてしまっていることを知っていたセザンヌのモチーフを追求するのではなく、自分の感性を追い求めた。それまでの生涯で他の何ものもないくらい、わたしを引きつけたのはその山だった。(33)

ハントケは現実のサント・ヴィクトワールをことばの世界に書き写すために、その地を訪れたのではない。それはセザンヌの絵が自然の模倣ではなく、自然をまねにした画家の内面に生まれる「主観的な意識」の表象であると同様である。セザンヌの絵が主観的な「理念のドラマ」の表象であるように、ハントケにとっての自然は、「わたし」の中に隠されている記憶を呼び覚まし、記憶と想像力の交錯した自由な意識の世界へと突き動かしてくれる表徴として現れる。

だが、ハントケの「表徴」が何を意味しているのかを考えるまえに、ハントケがわれわれ読者に提示している意識の世界がどのようなテキストとして表現されているのかについて触れておく。なぜなら、そのあり方そのものがハントケの文学世界、つまり主題と形式との集合体の独自性を表現しているからである。

『サント・ヴィクトワールの教え』のテキストを一言で定義することはきわめて難しい。純粋な物語でも、旅行記でもなく、エッセーにしてはハントケ自身好んで使うファンタジーの物語性が勝ちすぎている。そこには一貫したストーリーが語られているわけではないのに、語り手である「わたし」の意識の連続性は十分読み取れるのである。それにも拘らず、その意識の世界は「事物の因果関係」で結ばれているわけではなく、「隣接するもの」³⁸⁾のゆるやかな連続にすぎない。そうしたある意味で断片的な意識の連続の中に、作家自身の経験的な過去の記憶が呼び出される。では、その呼び出された記憶が因果関係に支えられた物語を形成して、作品全体の核を成しているかと言えばそうではなく、最終的には作家自身が表現者として如何に書くべきかという創作に関わる問題意識に収束する。では、ハントケの作家としての問題意識は読者には何の関わりもない、いわば創作の楽屋話にすぎないかと言えば、それもそうではなく、そうした作家の自問自答の中に望むべき意識のあり方が暗示されていると理解してよい。表現形式について見れば、作品を書いている作者が一人称の主人公と完全に合致して自らの意識の表も裏もさらけだしているように装いながら、実はそれを一段高いところにいる作家が文学的な表現として支配している。つまり、作者と語り手が一体となっ

てノン・フィクティブな心情を吐露するエッセーとは違い、作者＝語り手の表現に作家のフィクティブな加工が施されていて、語り手「わたし」に現われる作者の社会現実的な形象も含めて、ヒストリー性の弱い「物語」が成立していると考えざるをえない。

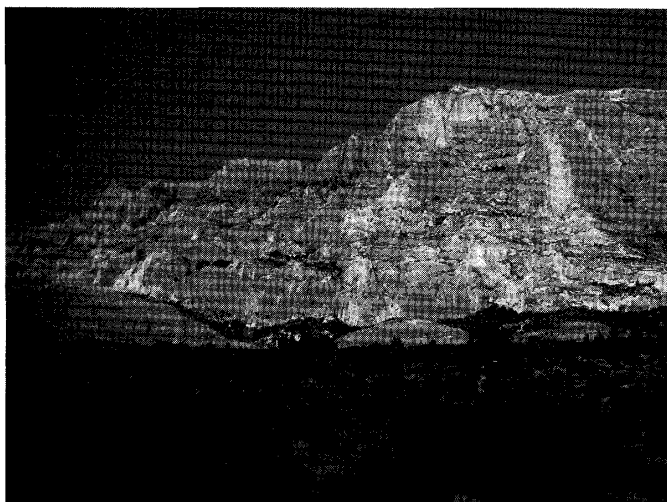
このように、サント・ヴィクトワールの自然とそれを見る「わたし」の意識、

さらにそこに甦る記憶と自由な想像世界、そしてそれらすべてに関わる「書く」ことの意味への問いかけ、それらのモチーフが作家の内的な文脈とからみあいながら一つの意識世界として成立する。つまりガイスマイアが指摘するとおり、「ハントケはストーリーのある散文でなく、知覚の散文に重きを置いている」³⁹⁾と言っても差し支えない。文学作品としての『サント・ヴィクトワールの教え』をあえてセザンヌの作品と比較してみれば、それはセザンヌが描いた数多くのサント・ヴィクトワール山のどれか一つの作品ではなく、画家がどのようにしてその同じ山を何度も描こうとしたのかという制作の過程と、その過程における画家の意識の変化の記録に相当するのかもしれない。或いは、一枚のサント・ヴィクトワール山の絵が、対象をまえにした画家のどのような意識と画筆のタッチの動きとの関係の中で実現していくかを記録した絵とも言える。いずれにしても、ハントケは読者に向かって統一的な完成品を示して、このように考えて生きればよいというような「教え」は示さない。むしろ「わたし」が自然の教えを受け取る意識の過程を、断片的な表象の連なりとして一見無秩序に叙述することによって、読者に共感の場を与えているようにみえる。それはある意味で、ブレヒトが舞台においてストーリーの統一性も形式の統一性も破壊し、伝統的な役者の役割を疑問に付してしまった「異化効果」の散文版のようでもある。ちなみにハントケ自身はニコル・カサノヴァのインタビューに答えて、作品のなかでも引用しているシュティフターの「穏やかな法則 (das sanfte Gesetz)」(59) という表現を用いて、この作品の性格を次のように定義している：「これは文学或いは書くことの穏やかな法則に関するエッセーであり、宣言です」⁴⁰⁾。

さて、いよいよ本題に戻ろう。サント・ヴィクトワール山に登った「わたし」、つまり作者ハントケにとってもっとも重要な問題は、自分には「書く権利がある」(56) かどうかということである。この表現は、この作品の中心部を成す54～58ページのあいだに三度たてつづけに登場する。山の最初の高原の「かの道からわたしは、『サント・ヴィクトワールの教え』を書く権利があることを導いた」(54)。この「書く権利」があるというポジティブな意識は、「わたし」が「偉大な画家の国」の「事物の中にうまく隠されている」(54) という意識から生まれる。いま自分を取り囲んでいる「セザンヌの事物」が表徴となって「わた



セザンヌ：サント・ヴィクトワール山



サント・ヴィクトワール山 (2004年1月撮影)

し」に、聖人伝説によってかけがえのないものになった子供時代の「秘密の事物 (das Ding der Verborgenheit)」の記憶を甦らせる。

その事物とは「堆く積まれた材木」である。その伝説は階段の下に聖アレクシウスの物語であり、「その別の画家」とは困窮の中で亡くなり、今は有名になった最後のツァー時代のグルジアの農村画家ピロスマニである。関連はあるが、それを説明する

ことはできない。しかし物語ることはできる。(55)

というように、「わたし」は祖父母の家の木の階段下の部屋にあった聖アレクシウスと、村の他の建物の外にある似たような階段とその下に堆く積み重ねられた材木の話をする。その記憶はその後ずっとあとで、自分の先祖はグルジア出身であるという空想と結びつく。そしてその空想の拠り所は画家自身の人生を物語るピロスマニの絵であった。その画家が「誰にも知られることなく」不遇の最期を過ごした木の小屋は、「わたし」の空想では「木の階段の下」にあった。そしてその空想は、作家である自分の理想像へとつながる。

作家としてのわたしの理想像は、自分が書いたものによって（それはいつも自分自身であってもよい）誰か他の人のために、いつか板敷きの道、或いはまさに整然とぎっしりと組み合わされて明るく光る「堆く積まれた材木」になることだった。(56)

自らの文学がセザンヌやピロスマニ等の絵と同じように、他者の記憶を呼び覚ます表徴になること。それが作家ハントケの文学的理想である。そのためにはセザンヌが「事物を實現」するように、「この大地のことを、或いはこのこの場所のことだけを話せ。それ自体の色でその場所を命名せよ」(56) という課題を満たさなければならない。しかし、「画家がデッサンと色の助けを借りて自分の感性と知覚を具体化する一方で、文学者は抽象によって自己を表現する」⁴¹⁾とセザンヌが指摘するとおり、ハントケにとって事物の色を発見し命名することは容易なことではない。78年当時、セザンヌの『腕を組む男』が、これから書こうとしていた『ゆるやかな帰郷』の主人公ゾルガーそのものとして目のまえに現われたことは、ハントケに事物を物語の表徴に高める可能性と重要性を衝撃的に教えた。

セザンヌの肖像画が自らの物語の主人公にのりうつるように、過去の記憶は表徴としての事物をとおして自由に現在に甦ったり、他の空間の記憶と結びついたりする。例えばサント・ヴィクトワールの山道にみとめた桑の木が、「わたしがはじめてまっとうな喜びを感じることができるようになった1971年のユーゴスラヴィアの夏の桑の実の赤色」(57) を呼び

覚まし、「土埃の中の桑の実の滴をその空想の瞬間が〔中略〕自分自身の無垢な生活の断片と結びつけるだけでなく、他者の見知らぬ人生との新たな親近性をわたしに開き、不特定の愛として作用した」(57)のである。このように自らの過去の記憶と作家としての創作の理想とを、同時に表徴としての事物をとおして表現する独特な詩的世界が、『サント・ヴィクトワールの教え』をはじめとした80年代以降のハントケ文学の根幹を成していると言える。

想像力による和解

ハントケは表徴として発見した事物をとおして、空想或いは想像の世界へと赴く。その文学的な想像世界は語り手に円環のイメージとして現れる。「風景は実際には平らなのにアーチのように湾曲して主人公に迫った」(20)というように、円環の形をした想像の世界は語り手の内的な表象世界で「閉じていく円環」(56)であったり、突然拡大したりする。「わたし」がサント・ヴィクトワール山とその周辺の自然から得た想像の「円環」は、「わたし」をパリ西方のモン・ヴァレリアンの丘からブローニュの森のモン・デ・フェジエの丘の風景と結ばれたあと、俄に自らの家族とドイツの記憶を呼び覚ます。

当時、わたしは暴力を理解した。あの《合目的に》機能し、すべてのものにレッテルを貼りながら、同時に完全にことばと声を失ってしまった世界は正しくなかった。ひょっとしたらどこか他の所でも似たようなものだったかもしれないが、あそこでわたしを襲った暴力はあまりにむきだしで、わたしは誰でもいいから殴り倒したいくらいだった。わたしはあの国に憎悪を感じた。(72)

はじめてパリと出会った頃のハントケの記憶の中で、ドイツは「贖罪を忘れた」(72)「寒々とした原野 (Das kalte Feld)」のような国であり、父も政治家もすべてその国に存在するものは憎悪の対象であった。「わたしはドイツの国の形さえ嫌悪した」(72)ほどである。

そのドイツをゾルガーの継承者である「わたし」は再び訪れる。アメリカでの旅を終えたあとベルリンに束の間の居を定めた「わたし」は「ヒューペーリオンを読み直し、ようやく一つひとつの文を理解し、ことばを絵のようにみなすことができた」(73)。ドイツの詩人を再発見するのと同様に、「わたし」は「ベルリンの町が大きな氷河の渓谷の中に横たわっていること」(74)にはじめて気づく。この遅い発見はむしろ、「かつての自分ならきっとそんなことに興味さえ持っていなかったであろう」(74)という表現が示しているように、ドイツへの昔日の無関心と憎悪を裏づけている。サント・ヴィクトワール山やパリ西方の丘でしたように、「わたし」ははじめてベルリンの町を見下ろす高台を歩き、グリム兄弟の名が刻まれた墓石の横に腰を下ろして谷の町を一望する。そこに叙述されているのは、かつての憎悪からは想像もできない「柔和で澄みきった感覚」(75)である。それはこの作品が当初から暗示してきた、いわば「和解の願望」(21)の雰囲気である。

この(ドイツとの)「和解の願望」は、同時に父親との和解の物語として表現される。久しぶりに再会した「父親の目の中にわたしは死の不安をみとめ、遅すぎた責任感を感じた。

わたしには、父親が誰かの息子のようにはみえた」(76)。重い過去を背負ったドイツと父親は、明らかに同じ意味を担って「わたし」のまえに現われている。それは、憎しみから和解へ、そしてネガティブな表現からポジティブな表現への克服を可能にするモチーフとしての意味を持っている。

「わたしは別のドイツをみとめた」(77) という表現に表れた和解は、「わたし」の意識の変化の結果である。和解は、父親とドイツが「わたし」のために何らかの変化を果たしてくれたために成立したのではない。両者は以前と変らぬものであるが、それを知覚する「わたし」の意識が変化したのである：「変化は当然だった。それは《他者を欲求する欲求》という哲学者のことばに由来する和解の願望だった」(21) という風に。そしてその変化を促したのが、「自然に学び」、「自然を実現する」というセザンヌの教えである。しかし、「わたし」はポジティブな表象をセザンヌの教えに従って「創作する」(80) のではなく、自ら自然(=事物)に表徴を読みとる想像力によって「実現する」(80) のである。サント・ヴィクトワールの自然に学ぶべきは、まさに「自由に想像する」能力であった。「自分の人生のどの瞬間も他の瞬間とつながっている、しかも補助要素なしに。直接的な結合が存在する。わたしはそれをただ自由に想像するだけでいいのだ」(79) という表現が示しているのは、この「自由な想像」が直接結合し自由にその大きさを変える「円環」のイメージである。肉眼では見えないサント・ヴィクトワール山の破断面は、「その部分の周りを想像力が何度もぐるぐると円環を描く」(89) ことで、「徐々にわたしの中で遠い稜線の上に立ち現れた」(89) のである。

新たなベルリンの風景も、父親にみとめた人間性も、この想像力の円環の作用として表象されていると理解すべきである。それは必ずしも現実のベルリンと父親の姿と一致する必要はない。そこに表れているのは、ハントケの文学的願望であり、それが求める理想像なのだから。

まさにこうしたポジティブな表象世界を「実現する」ために「わたし」が必要とするのが「自由な想像力」であり、それを養う場がサント・ヴィクトワールである。「自由な想像力」とは書くことのまったき自由を意味する。それは従来の「物語」や「小説」に形式的にも主題的にも課せられてきたストーリーの整合性や因果性、さらには語り手や作者に期待される機能の約束事などから解放され、読者にも自分自身に対しても文字通り思うままに書くことを可能にするものである。「《読者のこと》をわたしはもはや少しも考えなかった」(90) という文も、その意味で諒解できる。先にこの作品の分類の難しさを指摘したが、それもまさにこの「書くことの自由」の視点から見れば謎は解ける。つまり、「物語」とか「小説」とか、或いは「エッセー」とかといったジャンルにはめ込むこと自体が、すでに「書くことの自由」を奪っているのである。自由に書くことを自由に追求する「わたし」の試行錯誤の中にこそ、自分で書くか書かないかに関わりなく、すべての人間の自由な思考と生に対する問いかけがなされていると言える。真っ白な紙をまえにして、何でも好きなことを自由に書いてよいと言われたとき、人は如何に自分が目に見えない諸々の規制に囚われているかということに気づくはずである。自由に書くことが如何に困難であるか！ 自由に書くということは、まさに自由に生きるということと同義なのである。

「狼の跳躍」の章では、サント・ヴィクトワールの山麓を逍遙する「わたし」を脅かす大

きな犬が登場する。この犬の存在が現実のものであるか、フィクションであるかを問うことに意味はない。なぜならこの犬は、「わたし」が「再び識別した」(44) 旧来からの「敵」を表象するものとしての意味しかないからだ。作者が表現したかったことは、「わたしは憎悪されていた」(45) というように、自らの文学、ひいては作家としての自分を否定する「敵」が現実中存在するという事実であり、その「敵」への憎悪を克服しない限りいま自分が目指すポジティブな文学の完成はないという認識である。

それにしても、その犬との「対決」は詳細に語られていて、その犬が表象する「敵」が如何にやっかいな存在であるかということが伝わってくる。その犬は単独ではなく、他の犬を率いる「先導犬」(45) であり、敵対する集団の表象として現れる。それは「死刑執行人の民族の実に立派なサンプル」(46) というように、これ以上なくネガティブな表象である。そもそも凶暴とはいえ、たかが犬の描写にしてはあまりに過激だ。しかしそれがその犬そのものでなく、その犬が表象する（「わたし」にとっての）現実の「敵」の邪悪性と凶暴性を表現するのだとしたら、それはきわめて強烈なメタファーである。では、そもそもその犬は何を表象しているのだろうか。「死刑執行人の民族」ということばがナチス・ドイツ、或いはナチ的な人間のメタファーであることは明らかである。それではその「敵」とは、この作品の別のところで言及しているドイツ社会そのものことなのだろうか。それにしても、この犬が表象するものは具体的すぎる。例えば、鉄条網で仕切られたその犬と「わたし」の領域についてのいくつかの条は、作者のイメージがより具体的な人物に向けられていることを暗示している。

敷地のなかの番犬である彼と、（彼にとっての現実には唯一自分自身がいる遮断区域ではないから、そこでは当然のこととしてまったく見る目をもたない）こちらの野原にいるわたし(46) / そうしてわれわれは互いに、自分たちが誰であるかを知った。わたしたちは永遠に宿敵同士でいるしかなかった。と同時に、わたしはその犬がずっと以前から気が狂っていたことに気がついた。(48)

実は、執筆のときこの犬のメタファーが誰に向けられていたかを、ハントケはアンドレ・ミュラーとのインタビューの中で次のようにはっきりと告白している：「わたしの本のどれにも、小さな悪意がこめられています。『サント・ヴィクトワールの教え』には、フランクフルト出身のあいつが犬として登場する長い章があります」⁴²⁾。「フランクフルトのあいつ」とはマルセル・ライヒ・ラニッキのことなのかというミュラーの確認を、ハントケは何の躊躇もなく肯定する。「どんなときでも高貴な気持で書くというわけにはいきませんよ」⁴³⁾ということばが示しているとおりの、ハントケを「抹殺しようとした」⁴⁴⁾ライヒ・ラニッキの長年の攻撃は執拗で、ハントケは自らの文学に対するそうした圧力を克服しないまま前進することはできなかったのであろう。

しかし、われわれがここで問題にすべきは、作家の執筆の裏事情ではなく、ハントケが作品の中で自らに向けられた凶暴性を文学的にどのように克服しようとしているかということである。現実社会の圧力と闘うハントケの武器は、この作品の中心的モチーフを成している文学的想像力のほかにない。犬の攻撃をかむすために、石でなくてもいいから何かを拾う

振りをすれば犬はたじろぐという祖父の教えを思いだし、「わたし」は腰をかがめて上着のポケットから落ちたパリのメトロの黄色い切符を拾い、それを困り越しに犬めがけて投げ入れる。すると「犬はあつという間に、みんながよく知っている雑食動物のテンに変身してしまい、わたしが投げた紙を飲み込んでしまった。まるで自分の食欲と不機嫌を飲み込むかのように」(47)。

ここに表れている空想による憎悪の克服は、父親とドイツに対するそれと同質のものである。「いま計画していることのためには、わたしは憎悪してはいけない」(48)という「わたしが計画していること」とは、想像力によってポジティブな文学世界を構築することである。憎悪を克服しない限り、「これまでの道のりに対する感謝の気持は忘れられてしまい、かの山の美しさも無に帰して」(48)しまって、その計画の実現はありえないのである。

このように、自己を解放する「自由な想像力」こそが、「わたし」に「偉大なフォルムの精神」を備えた「ことばの国 (Reich der Wörter)」(90)を開いてくれる。その「ことばの国」において「わたしは物語の真実を、一つの文が静かに次の文を与え、本当のこと — つまり先行する認識 — を文の移行の中に何か穏やかなものとして感ずることができる輝きとして経験していた」(78)のである。理性的な因果関係に囚われない自由な想像力こそが、「読む者に信頼の精神を与える輝きと高揚」(80)の表象世界を実現する。つまり一つひとつの事物の实在性を「悟性は忘れてしまうが、想像力は決して忘れない」(78)のである。

「穏やかな法則」としての想像力

『サント・ヴィクトワールの教え』によって、80年代以降のハントケ文学の方向は定まったと言える。それは言語理論的なモデル世界を捨て、自然(=事物)の实在性に近づく試みの中で、自らの意識を確かな形象として言語芸術的に表現することである。それは同時に、ハントケの文学表現がこの時期を境に、初期のそれに対して比べようのないくらい難解になることをも意味している。その難解さは、ハントケの想像力が自由になればなるほど増大する。想像力は物語の整合性と因果性を拒み、時空をこえた自由な表象の連鎖をつくるからだ。「サント・ヴィクトワールの教え」をめぐるこの作品が、17世紀のオランダの画家ヤコプ・ファン・ライスダールの『大きな森』という絵との連想のなかでザルツブルク郊外の森のはなしで終わるのもそのためである。「わたし」の想像の円環は、知る人も少ないモルツクの森の中の「堆く積まれた材木」を「事物・表象・文字をひとつにする」(62)表象として描写することで閉じる。もちろん「堆く積まれた材木」は子供時代のその再現である。その表現は以下のとおり散文でありながらきわめて詩的であり、ことばの論理だけで理解するにはあまりに感覚的である。

その森と村のあいだの境目、ローマ街道の石がその道であらためて光るその場所に、ふたたびプラスチックのシートで覆われた堆く積まれた材木がある。鋸で切られた丸い切断面をみせているその四角の堆積は、黄昏を背景にして唯一明るく光るものである。そ

の堆く積まれた材木をまえにして背筋を伸ばし、ただその色彩だけがそこに在るようになるまでそれを見つめる。すると形がそれにつづく。それは観察者を指し示す軌道だ。しかしその一つひとつはそれぞれ別々の方向を目指している。息を大きくはく。極度の沈潜と極度の傾注の一瞥の瞬間、材木のなかのすき間は暗くなる。すると堆積のなかはぐるぐるとまわり始める。最初、その堆積は薄く切った孔雀石のようだが、その後色弱検査表の数字が現われる。堆積のうえを夜が覆い、また昼になる。やがて単細胞生物が震える。見知らぬ太陽系、バピロンの石の壁。束になったジェット光線を引きながら包みこむような飛行、そして最後に一度限りのきらめきのなか、堆く積まれた材木を覆うように色彩が最初の人間の足跡を啓示する。/それから息をふかく吸い、森を後にする。今の人間のところにもどろう [後略] (108)



ライスダール：大きな森

以上のように、「わたし」は表象的な想像世界と日常のあいだを自由に行き来し、想像の世界の円環は最終的に閉じることなく開いたままの印象を与える。それは、日常の生が終わらない物語の連鎖であることを暗示しているのだろうか。ハントケがこの終わりなき想像力のなかに、シュティフターのごとく「人類がそれによって導かれる穏やかな法則をみとめよう」(59) としていることは確かである。しかし、想像力のない読者にとっては、ハントケの言語世界にひそむ事物と人間の物語を読みとることはきわめて難しい。わたしたち読者はハントケのテキストをむしろ感ずるべきなのであろうが、それも容易なことではない。それは、セザンヌの「サント・ヴィクトワール山」の絵の中に、画家の物語を感ずることが決して容易なことではないのと同様である。しかし、ハントケの詩的なことばが、表象の余韻を心に残してくれるのは確かである。

註

作品からの引用及び参照は、その直後に当該のページを記した。使用したテキストは次のとおりである：Die Lehre der Sainte-Victoire, suhrkamp tb, erste Auflage, 1984.

- 1) 拙論参照：ペーター・ハントケの劇作 — 話劇と『カスパー』にみる詩的フォルムへの可能性 —、秋田大学教育学部研究紀要、第37集、1987年。
- 2) 拙論参照：ペーター・ハントケの『長い別れへの短い手紙』 — 新しい主体を求めて —、オーストリア文学12号（オーストリア文学研究会）；ペーター・ハントケの作品における「言語表現」と「言語喪失」との関係についての考察 — “Wunschloses Unglück” の言語表現を手掛りにして —、秋田大学教育文化学部研究紀要、第59集、2004年。

- 3) Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, suhrkamp tb, neunte Auflage, 1978, S. 71.
- 4) Peter Handke: Der kurze Brief zum langen Abschied, suhrkamp tb, sechste Auflage, 1978, S. 135.
- 5) ibid.: S. 122.
- 6) Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung, suhrkamp tb, zweite Auflage, 1975, S. 8; 同作品以外でもハントケはしばしば“ich gehörte nicht dazu.” 或いは“er gehörte nicht dazu.” という表現で、自分が集団の外に立つ者であることを強調している。
- 7) ペーター・ハントケの実父は既婚のドイツ人兵士であったため、母は結婚することができなかった。彼女はペーターが誕生する直前に、すべてを承知で彼女を愛す別のドイツ人兵士の求婚を受け入れたが、生涯ペーターの実父を愛していたようである。これについては“Wunschloses Unglück”の26~36ページに記述がある。
- 8) 拙論参照: Zu Peter Handkes subjektivistischer Literatur—Mit einer Interpretation über “Die Stunde der wahren Empfindung”—、秋田大学教育学部研究紀要、第36集、1986年。
- 9) コイシュニクは物語の最後には、ヴィルヘルム・マイスターを思わせる空色のスーツに身を包んで颯爽と目標に向かって行く。
- 10) Peter Handke: Wunschloses Unglück, suhrkamp tb, neunte Auflage, 1979, S. 98.
- 11) ibid. S. 98; ハントケはその決断を次のように書いている:「人々が急ぎ足で遠ざかっていく墓から、不動の木々にまなざしを転じた。するとはじめて、わたしには自然が本当に情け容赦ないものと思えた。つまり、木々は事実だった! 森は自分自身を主張していた。その数えきれない梢のほかには、何ものも意味がなかった。森のまえには、とんとんその光景から消えていく人物たちのエピソードのような喧噪。わたしは自分が嘲られているように思え、まったく途方に暮れた。突然わたしは無力感を伴った激しい憤りの中で、母について何か書きたいという欲求に襲われた」。
- 12) 拙論: ペーター・ハントケの作品における「言語表現」と「言語喪失」との関係についての考察 —“Wunschloses Unglück”の言語表現を手掛りにして—、7ページ。
- 13) Peter Handke: Wunschloses Unglück, S. 105.
- 14) Peter Handke: Der Maler Peter Pongratz; in: Das Ende des Flanierens, suhrkamp tb, zweite Auflage, 1982, S. 10.
- 15) ibid. S. 12.
- 16) Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler; in: Das Ende des Flanierens, S. 15.
- 17) ハントケは、一般的には日本語の「絵」或いは「絵画」のどちらにも相当する Bild と Gemälde を截然と区別して使っている。したがって、Bild を「絵」や「画像」と訳すと、Gemälde との違いが曖昧になるため、ここでは Bild をあえて「表象」とし、Gemälde を「絵」乃至は「絵画」と訳すことにする。
- 18) Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler, S. 15 f.
- 19) ibid. S. 15.
- 20) ibid. S. 16.
- 21) ibid. S. 16.
- 22) ibid. S. 16.
- 23) ibid. S. 17.
- 24) ibid. S. 17.
- 25) 拙論参照: ペーター・ハントケの『長い別れへの短い手紙』 — 新しい主体を求めて —
- 26) Peter Handke: Langsame Heimkehr, suhrkamp tb, erste Auflage, 1984, S. 210 (傍点は引用者による)。
- 27) Paul Cézanne: Gespräche mit Cézanne, herg. von Michael Doran, Diogenes Verlag, 1982, S. 65. セザンヌは自らの創作を「芸術の実現」や「自然の実現」と呼んでいる。
- 28) 「ジュ・ド・ボム美術館」は、1986年に「オルセー美術館」が開館するまでは、いわゆる印象派の作品を最も多数所蔵していた。また、フランス革命期に「球戯場の誓い」が宣言された場所でもある。
- 29) Paul Cézanne: S. 34.
- 30) ibid. S. 137.
- 31) ibid. S. 168.
- 32) ibid. S. 168.
- 33) ibid. S. 140.
- 34) ibid. S. 148 f.
- 35) ibid. S. 137.
- 36) ibid. S. 137.
- 37) ibid. S. 136.
- 38) Christian Geismayr: “Schreibend, bleib’ immer im Bild”, Peter Handke und die Malerei, in: Es ist

schön, wenn der Bleistift so schwingt. Der Autor Peter Handke, herg. von Jeanne Benay, Wien, 2004, S. 80.

- 39) *ibid.* S. 86.
- 40) *Art press* 69, avril 1983, P. 28.: Zitiert aus Préface de "La leçon de la Sainte-Victoire" (Erika Tunner), *folio*, 1991, P. 6.
- 41) Paul Cézanne : S. 45.
- 42) André Müller : Im Gespräch mit Peter Handke, Weitra, 1993, S. 88.
- 43) *ibid.* S. 88.
- 44) *ibid.* S. 89.