

# ことばと自然の物語への旅立ち

## ペーター・ハントケの『反復』についての考察

服部 裕\*

『サント・ヴィクトワールの教え』（1980年）において新たな文学的創作へのマニフェストを高らかに表明したハントケは<sup>1)</sup>、80年代に入ると本格的にその実践を目指すことになる。それは、自分には「書く権利があるのか」<sup>2)</sup>という彼の問いかけに対して「如何に書くか」という形式を見つけ出すことであり、それと同時に詩的な表象世界としての物語を創作することを意味していた。70年代はじめ、自らの母親の死という現実をまえにして『満ち足りた不幸』（72年）において母親の物語を書こうとしたハントケは、事物に近づき、事物を表現し、そして事物に対して自律する言語世界を創造することが如何に難しいかを認識することになる。同作品で語られたのは「自律した物語」を書くことの困難さの自覚であり、「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」<sup>3)</sup>というように、「物語」を書くことへの決意であった。つまり、『サント・ヴィクトワールの教え』で「物語」を書く形式を発見したハントケには、「(母親の) 物語」のつづきを書くこと、否いよいよ「すべてのことについて、もっと精確に書く」ことが課題として残されていたのである。

換言すると80年代のハントケの創作の主題は、「如何に書くか」という文学表現の形式の問題と、個人社会史的な「物語を書く」という文学表現の内容の問題とが収斂する文学的テーマに求めることができる。その意味において、『反復』は80年代のハントケ文学のもっとも重要な作品の一つであると言える。なぜなら、同作品は自律的な表象世界としての美的現実を言語的に表現することを目指し、同時にそれを可能にする物語形式とは如何なるものであるかを、自然並びに事物を見ることによって発見する場であるからである。以下本稿では、『反復』に表現されたハントケ文学の詩的表現形式と物語世界の意味について考察する。

### 「物語」の形式

『反復』はハントケのそれまでの作品の中であって、かなり物語性の強い作品である。物語の根底には作家自身の個人史的な記憶があるが、作品は明らかにフィクションとして仕立てられている。作者自身と重なることが多いと思われる主人公はフィリップ・コバルトという名を持ち、ストーリーは彼自身と彼の家族の物語から成立している。物語の構造を複雑にしているのは、この物語が二つの過去の物語を現在の視点から語るという形式をとっているところにある。「わたしが失踪した兄の跡を追ってイエセニッツェに到着してから、25年或いは一日が経過した」(9) という冒頭の条は、物語の視点の二重性を十分な文学的効果を

\* 言語文化学科 教授 ドイツ文学

伴って暗示している。語られる物語の時は25年まえ、つまり1960年の夏である。そして25年まえの若き日の語り手である主人公が、大戦中に失踪した21歳年上の兄の軌跡を辿る旅の途上で、物語の現在へと至る過去について想起するのである。つまり物語は、1985年と1960年の二つの視点から語られていることになる。しかし、330ページに及ぶ長い物語の大半は「わたし」と名乗る語り手とフィリップ・コバールと名付けられた20歳当時の若き日の語り手の一致した視点を通して語られる。ときおり、「20歳の若者は一昼夜だけイゾンツォタールの上流にとどまった。彼はトルミンの市場で寝た（後略）」(244)というように、主人公を三人称で呼ぶときの視点の存在によって、語り手の視点はあくまでも1985年にあることが明らかになる。この物語がことさらに語りの視点の二重性を暗示する表現から始まるのは、現在の語り手が記憶を頼りに25年まえの出来事や自らの意識を想起することが自明のことなのではなく、それが単なる記憶や追体験以上の意味を担っていることを示すためだからと言える。「反復」とは、そのような記憶や追体験を超えた何ものかのことである。この作品のタイトルである「反復」にはこの物語の根源的な意味が含意されていると理解でき、本稿が目指すのもその意味を明らかにすることである。

ほとんどの場合、現在の語り手の視点は25年まえのそれと一致しているが、ときとして語り手は直接読者のまえに現れることがある。例えば、カルスト地方を逍遙する主人公が、物語には登場しない二人称の相手（つまりわれわれ読者に向かっているとも考えられるが）に直接 du で語りかけ、カルストの自然を描写する長い段落（293～298ページ）は、作者ハントケと同じ視点から語る現在の語り手から発せられていると理解するのが自然である。なぜなら、当該の段落の文はすべて現在形であり、その二人称はわれわれ読者であるとともに、語り手及び作者をも含むすべての人間への普遍的な呼びかけのように響くからである。或いは、いまの語り手が直接その姿を現すのは、以下のように物語の最後の段落である。

（前略）それに比べると、わたしは仮令今日死んだとしても、この物語の終わりにあたってちょうど人生の真ん中にいることに気づく。わたしは真っ白な紙の上に春の陽光をみとめ、過ぎ去りし秋と冬のことを追想して書く：物語よ、おまえほどこの世界のもの、公正なもの、そして崇高なものはない。(332f)

いずれにしてもこの『反復』と名づけられた物語は、二重の「反復」によって成り立っている。一つは20歳当時の語り手が失踪した兄の影を追う「反復」であり、もう一つは現在の語り手が25年まえの自らの「反復」の旅を想起する「反復」である。二重の「反復」という行為のなかで、作者は主人公と語り手という同一人物の二つの姿をとおして、何らかの発展の物語を書こうとしているかのようである。一見すると、この「反復」の物語も、すでに生じた出来事を追想し、そのハンドリングの意味を探る他の多くの物語と同じ性質のもののように見える。しかしすでに述べたように、冒頭の条に示された語りの視点の二重性は「反復」が単なる記憶や追体験以上のものを含意し、物語の意味そのものを問う物語であることを暗示しているように思われる。

## 「物語」への決意

300 ページ以上に及ぶ『反復』という物語は三つの章から成っている。それぞれの章は順に、「盲窓 (Das blinde Fenster)」、「空っぽの家畜道 (Die leeren Viehsteige)」、「自由のサヴァンナと第九番目の国 (Die Savanne der Freiheit und das neunte Land)」と名づけられている。これまでのハントケの他の多くの物語がそうであったように、『反復』は単に同一の語り手＝主人公によって語られているという意味において、辛うじて物語のストーリー性が保たれているだけではない。物語は上記三つの章の順に従って、時間的にも空間的にも一本のストーリーの直線上で語られている。主人公をとりまく物語には具体的なハンドリングがあり、それは互いに緩やかな因果関係で結ばれている。ヨーゼフ・ブロッホやコイシュニックのような主人公が、往々にして作者の意識を断片的に表出することに専念し、全体としてのストーリーの意味自体を語ろうとしないのとは異なり（例えばブロッホの場合、ウィーンでの殺人事件はその後作品の中で言及されることさえない）、フィリップ・コバールは自分自身の物語そのものに意味を付与しようとする。つまり『反復』は、伝統的な物語のようにごく普通の物語の形式に従って語られているように見えるのである。

特に第一章では、主人公の生い立ちから物語の現在である 1960 年のスロヴェニアへの旅立ちまでが家族の物語として語られる。もちろんこの家族の物語が作者ハントケ自身のそれを反映していることは疑うべくもないが、それは作者の意識のレベルにとどまり、そこで語られているのはハントケ自身の伝記的物語と一致するものではない。ハントケは読者の誤解を自ら避けるように、物語の父親と母親の出自を逆転させている。ハントケの現実の両親の場合、母親がスロヴェニア系オーストリア人で父親は（実父、義父ともに）ドイツ人であるのに反して、物語では父親がスロヴェニア系オーストリア人という設定になっている。

つまり、作者は読者が現実と物語とを混同することを恐れるかのように、ことさらにコバール家の物語にフィクティブな要素を盛り込み、強調しているのである。南ケルンテンにおけるスロヴェニア系住民に対する歴史的な抑圧に起因する父親の気難しさ、病弱だが想像力と意思の力で家族のつながりを保持する母親、そして父親が原因で失恋し精神的な平衡を失ってしまった姉というように、物語はこれまでにないくらい劇的な要素から成り立っている。だから物語の表層だけをなぞれば、歴史的事実に根ざした平凡な日常の物語がフィクションとして語られているだけのように見える。

そうしたストーリーの日常性を打ち破るのが、失踪した兄の話である。1919 年に生まれた兄はスロヴェニアで農業を学び、戦争の時代になると兵士として前線に赴き（182 ページにはロシアからの最後の手紙の記述があるのでドイツ兵として前線にいたと思われる）、そのまま失踪する。失踪した兄は 20 年ものあいだ主人公の家を「忌中の家」(69) にしている反面、コバール家の特殊性を象徴する存在として家族によって「物語」のように語られる。失踪した兄の神秘性は、さらにスロヴェニアのトルミンの農民一揆の英雄である同名のグレゴール・コバールの伝説と重ねられて「コバール家の伝説」(69) となり、それが家族に共通の意識を与えている。それは、自分たちは「その土地の者ではなく、そのうえ刑罰としてその土地に縛られている」(69) という意識である。ということは、失踪して家に戻らない

兄は刑罰の地を逃れ、自らの地であるスロヴェニアで自分を解放している可能性を示しているのかもしれない。実際に母親にとってスロヴェニアは「わたしたちコバール家がようやく、そして永続的に、かつてそうだったように本来の自分たちでいられる平和の国」(77)を意味していた。

ここに、「理想の地」としてのスロヴェニアのモチーフが誕生する。当然のこととして、この「理想の地」を現実のスロヴェニアと理解してはいけない。語り手自身が明確に断定しているように、母親が思い描く「平和の国」は「現実のスロヴェニアの地域とは何の関係もなかった」(77)。つまり、「理想の地スロヴェニア」は物語の母親にとっては、失踪した「兄からの何通かの手紙」に誘発された「期待の場所」(77)であり、語り手にとっては、そしてこの場合は作者ハントケ自身にとっても「文学的な理想の地」を意味している。「二番目の息子として遅く生まれたわたし」には、「まったく実体験からかけ離れた母親のファンタジー」(78)の方が、「父親の(現実の)戦争の話」(78)より強烈な影響を及ぼしたからである。

ハントケの叙述としては珍しい強いストーリー性が、伝記的物語の感傷を強調しているのではないことは明らかである。作者にとっては自らの主人公と同じように、(父親が語る)「現実」より、(母親の)「ファンタジー」の方がより重要な意味を担っている。「ファンタジー」はハントケにとって『サント・ヴィクトワールの教え』が詳しく述べているとおり<sup>4)</sup>、文学を可能にする根源的な力である。現実の悲惨だけを語る「涙の語り手」(父親)とは異なり、理想を語る「笑う語り手」(母親)の方が「(物語の)真ん中で権利を主張している」(78)のである。

これは、『サント・ヴィクトワールの教え』で探究した理論、即ち日常の物語のテキストに「(物語を)書くことの意味」を織り込んで行く形式が実際に試されていることを意味している。「わたしは彼ら(同級生)の一人ではなく、心の中では彼らと何の関わりもなかった。彼らはわたしの世界ではなかった」(59)という主人公がギムナジウムを修了し、クラスメイトたちの旅行に同行せず独りスロヴェニアを目指したことは、物語のハンドリングの意味としては少年期から自覚していた自らの異質性ゆえの必然的行為であった。それと同時に作者ハントケはこの旅立ちを文学の世界への、即ち生きるために「書くこと」への旅立ちと意味づけたのである。誰から見ても「仲間の中で《間違っ》いた」(61)存在であった主人公は自らの行き先の岐路に立ったとき、必然的に進むべき道へ踏み出さざるをえなかったと言える。

このような自覚と決意をもって、フィリップ・コバールは家族に自らの出立の意思を改めて伝えるために一日だけ躊躇した後、日常とは異なる詩的な世界を約束してくれるはずのスロヴェニアへと旅立つ。文学的想像力を「わたし」に掻き立てるのは出発するミットラーンの駅舎に刻まれた「盲窓」である。飾りのように描かれた「盲窓は漠然とした意味を持ち」(96)、主人公に文学的表象を呼び起こす表徴<sup>5)</sup>として現われた最初のものである。「盲窓」は「わたし」に片目の光を失った兄の物語を想起させる。

いまミットラーンの盲窓をまえにして、わたしは想起した。1920年のある夜のこと、父が当時まだ歩くこともできない幼子だったわたしの兄を手押し車に乗せて、一番列車

に乗るためにここに走ってきたことを。それは《眼の熱》に苦しむ兄をクラージェンフルトの医者に診せに行くためだった。(96f.)

「繰り返し現れる盲窓」は「わたしの研究対象、旅の同伴者、或いは道標として」、「本当に旅立つわたし」に同行し、翌日「明快な意味を伝達してきた」(97)。それは、「友よ、おまえには時間がある！」(97) という意味だった。「時間」とはもちろん、事物を見そして発見して、それを想像力によって物語に高めるための時間である。ここに至って、コバル家の物語は歴史の一断面を切り取った日常のエピソードの領域を超えて、個別の生の問題を普遍的な次元へと高める文学的表現形式の探究の場となる。その文学的野心が成就したかどうかは別として、少なくとも作者ハントケの意図がそれを目指していることは否定できない。

### 「物語」への旅立ち

若き主人公フィリップ・コバルの二重の意味での旅立ち、つまり日常における精神的自立(物語のハンドリングとしての意味)と「物語」を書くこと(文学表現的な意味)への出発が本当に始まるのは、彼を乗せた列車が国境の長いトンネルを抜けてイエセニッツェの駅に着いたときである。

「空っぽの家畜道」と名づけられた第二章はこのイエセニッツェへの到着から始まり、文学としての「物語」もここから本格的に始まる。すでに作家となっている語り手は第二章の冒頭で、「物語ること」の特殊性を次のように意味づけている。

20歳の若者が体験したことは、まだ記憶になっていなかった。そして想起するとは、すでに起こったことが再来することではなく、すでに起こったことが再来によって自分の場所を指し示すことだった。わたしは想起するとき、そうだった、体験したことはまさにそうだった！ ということと、それによってその体験がはじめて意識化され、名づけることが可能になり、声を持ち、そして話しうるものになることを知った。だからわたしにとって想起するとは気ままに思い返すことではなく、仕事をすることを意味していた。(101)

第一章で語られたことのすべては、「25年まえイエセニッツェの駅に到着したわたしにとってすでに確固とした現前であったが、それを誰かに物語ることはできなかつたろう」(101) というように、「物語る」とは単に体験した出来事を思い返すことでも、言語的に再現することでもない。また、それは事物の現前性を感じ取る能力だけで可能となるわけでもない。つまり、「物語る」とは、現前としての事物を感覚から意識の領域へ高め、それによって事物にことばという名を付与し、事物そのものの声としてことばを響かせる極めて特別な行為を意味しているのである。そして、「物語」は事物から出発しながらも、事物の世界に対して自由でなければならない。

想起する作業が体験したことに、それを生命に繋ぎとめておく連続の中で固有の場所を与える。それが物語であり、物語はいつでも何度でも開かれた語りへ、より大きな生命へ、そして創作へ移行することができる。(101f.)

語り手は25年の時を経て、ようやく当時すでに吾がものと感じていた事物の現前性を、当の事物に囚われない自律した「物語」として語り始めることができると確信しているのがある。「物語」を可能にしてくれるのは、事物の記憶であり、それを想起する想像力と正しく表現することばである。これがハントケの考える文学である。20歳の主人公もそのことはよく分かっているように見える。「物語」を書くことへの欲求は、むしろ強迫観念として主人公を圧迫する。彼はイエセニツェのトンネルの中での最初の夜、以下のような夢を見る。

眠りに就くと、駅のクナイペを去るとき中断された物語がわたしの中でつづきを始めた。だがそれは目覚めているときとは違い、手荒で、脈絡がなく、そして支離滅裂だった。物語はもはやわたしの中から《そして》、《それから》或いは《～したとき》などを伴って生まれ得ることはなく、わたしをつけ回し、追い立て、そして圧迫した。さらに、わたしの胸の上に座り込んで、やっこのことで子音だけのことばを発するまで、わたしののどを絞めた。最悪だったのは、どれ一つとして終わりを迎える文がなく、すべての文が途中で中断され、拒絶され、ゆがめられ、改悪されたまま無効と宣言されてしまったことだった。(中略) わたしの中の語り手は、秘密の王と認められているのに、夢の光の中に引きずり込まれて、使えそうな文を一つも発することのない吃りの強制労働者としてあくせく働かされた(後略)(109f.)

「彼ら(クラスメイトたち)と一緒にいないことで、わたしは自分を呪った」(108) というように、「物語」を書きたいという意志の代償として「決定的な孤独」(111)を受け入れた「わたし」を襲ったのは、「肉体的な死をはるかに超えた魂の抹殺を意味する言語喪失」(112)だった。20歳の「わたし」は、「物語」への道はるか遠い彼方にあることを自覚していた。彼は、「啞の惑星の事物に囚われたわたし」(112)に残された「人間性への唯一の道」は、もの言わぬ事物に「わたしを赦すことばの眼を与えることだ」(112)ということを知っていたのである。

「物語」を創造する力を獲得するのに25年の歳月を待った上で、語り手は20歳の自分が体験したことを記憶の中で「反復する」ことによって、それにふさわしい正しいことばを探す。つまりハントケの「反復」とは、上記の意味における「物語」の前提であると考えられる。「反復」は文字どおり体験の反復(或いは事物の現前性の反復、先人のことばの反復)であるが、それは体験の再現を意味するものではない。ハントケが言う体験とは、原初的には事物を見て、その表徴としての意味を読み取り、自らの表象を獲得することである。(その際ハントケには、「セザンヌの絵をまえにして、いまでも《善良なるわたし》が背筋をのばすことができたのだろうか?」<sup>6)</sup>というように、世界と人間に対する倫理的要請もあるのかもしれない。) そうした体験の前提となる事物の直接的な知覚を可能にするのは、ハントケ

文学の重要なモチーフである「歩くこと」(281f.)、しかも「ゆっくりと歩くこと」である。しかし一度記憶された体験は「物語」に昇華するために、必ずしも実際に「歩くこと」をくり返す必要はない。ここに、ハントケの「物語理論」の同語反復的傾向が明らかになる。なぜなら、実際の「反復」の代替をするのがまさに「物語」であると同時に、「物語」はその「反復」を前提としているからだ。

もちろん、歩くこと、しかも心の地を歩くことさえいつの日かできなくなるだろう。また、何の作用も及ぼさなくなるかもしれない。しかし、そうなっても物語がある。物語が歩くことを反復してくれるだろう！(298)

事物(=自然)とことばとのあいだにある同語反復的関係に対する評価は、ハントケの物語そのものの理解と評価を左右する大きな要素である。(ハントケ自身はおそらく同語反復とは考えていないと思われる。なぜならあくまでも最初の「物語」は、原初的な「反復」から産み出されるものであると考えることができるからである。) フランツ・ヨーゼフ・ツェルニンは、ハントケの「反復」は「宗教的な語彙、並びに宗教的な儀礼や表象にあまりにも浸りすぎていて、個別の根拠が示されていない」<sup>7)</sup>と批判的に指摘している。つまり、ハントケの物語は「反復」という概念そのものに内在する「聖体の祭儀」<sup>8)</sup>との連関によって、その詩的表現力が制限されているというのである。この指摘が妥当かどうかは別として、「反復」によって喚起される物語の神秘性やメルヒェンの性格について考えておく必要はある。

## 「物語」の神秘性

イエセニッツェの駅のクナイペで母親を追想した後、フィリップ・コバールは旅の最初の夜を国境のトンネルの中のわずかな凹みで過ごす。それが作者ハントケの実体験に基づいているのかどうかを知る由もないが、物語はすでに非日常的な空気に満たされる。実際、イエセニッツェの駅からトンネルまではかなりの距離があり、現在でも過疎と思われる町からかなりはずれた寂しい場所である。そのロケーションは、意図的に孤独の旅を選択した主人公の内面を見事に反映している。

まずとりあえずわたしは暗闇の中で、林檎と一緒にひとかけらのパンを食べた。林檎の



イエセニッツェ駅のクナイペ (2004年夏撮影)

匂いはじめのうちの薄気味の悪さを払いのけた。それはまるでその果物から別のもっと新鮮な空気の一陣が吹いてきたようだった。それから丸くなって横になったが、寝つけなかった。うとうとすると、たった数秒間とも果てしのないようにも思える悪夢が襲ってきた。父の家は空っぽで、まるで廃墟だった。ドラウ川は深いU字谷から溢れ、平地をすっかり水浸しにした。ドブラーヴァのヒースに太陽が輝き、宣戦が布告された。それに、片方の靴をなくしてしまったこと、突然髪分け目を右から左へ変えたこと、家の植木鉢の土がどれもみなひび割れてしまって、植物が枯れてしまったこと、そんな夢でわたしはぐっしょりと冷や汗をかいて、すぐに目を覚ました。(107)

「わたしの人生でもっとも長い夜」(105)が明けてトンネルから出た主人公は、すぐに神秘的な体験をする。それは、自然の事物それぞれにアルファベットの文字をみとめ、その一連のつながりが意味の連関として現れるという体験である。

すでに自分の中にわたしは谷の一つひとつの事物を取り込んでいた。するとそれは突然アルファベットの文字の形をとり、草を食む馬を頭文字として互いにつながれた文字の列に見えた。それは意味の連関を成し、書かれた文字だった。わたしの目の前のこの風景、(中略)この叙述可能な大地、わたしはこれこそが《世界》だといま理解した。そしてこの風景に向かって、サーヴェ川の谷或いはユーゴスラヴィアとは関わりなく、《わたしの国!》と呼びかけることができた。あのような世界の出現は、わたしが何年にもわたって持ちえた唯一の神の表象でもあった。(114)

「馬とアルファベットの恣意的な類似性」或いは「勝手気ままな空想」とツェルニンが激しく批判するように<sup>9)</sup>、ここに描写された事物と文字の関係を、論理的とは言わずもがな(なぜなら詩的表現に論理を求めても意味はないと思われるので)、誰もが追体験できる観念表現として受け取るのはむずかしい。しかし、そもそも詩的表現とはそうしたものではないのか。一般的な言語使用と言語理解を超えてなお、他者と共有できる意味作用を持つ言語表現こそが詩的なものであるとすれば、ここに掲げたハントケの一見超感覚的に響く言語表現が作家個人の単なる恣意にすぎないと片づけることはできないのではないだろうか。『サント・ヴィクトワールの教え』に詳しく述べられている事物と表徴の関係、つまり事物が何らかの記憶や意識、或いは感覚を呼び覚ます表徴として作用すること、或いは逆に叙述できないような内的な感覚を事物が叙述可能なものにするということは、十分に把握可能な観念連合である。ハントケ自身は感覚と事物との関係を次のように述べている。

つまり、もし感覚だけを記述したとすれば、それは何にもならないでしょう。事物がなければ感覚は言語になりません。もちろん、感覚がなくてもだめですが。(中略) / 感覚はときとして純粹に内面的なことがあります。そしてそんな感覚が発展し、外でそれに相当するもの、それにふさわしい事物を発見することがあるのです。(中略) そこで彼(作者)は、自分の感覚を叙述してくれるあれやこれやの事物を見つけるのです<sup>10)</sup>。



言い換えれば、ハントケのかなり高揚した詩的表現は、時として人間が自然に神々しいまでの調和を感じずるとき感覚と意識（＝ことば）との関係と相通するものなのではないか。確かにハントケの自然観には、客観性或いは合理性とは相容れない神秘性が感じられる。しかし、それは先のツェルニンが指摘するように、本当に宗教的な性格を有しているのだろうか。ハントケの場合、神秘性即ち宗教的とは言い難いように思われる。もちろんそれはキリスト教的な倫理観とは無縁ではないだろうが、むしろキルケゴールの実存主義的な主観性への近さが感じられる。（ハントケがキルケゴールの『反復』に何らかの影響を受けて、このことばを使っているのかどうかは確認できていない。）

ハントケの物語の神秘性は、むしろ単純に文学的と名づけた方が適切である。文学的とは「言語がそれ自体として現実<sup>リアリテート</sup>であり、それが叙述しているものではなく、それが生起させているものによって吟味」<sup>11)</sup>されうるような自律的な言語世界のことを意味する。乱暴な言い方をすれば、いわゆる写実主義に要求される「本当らしさ」を完全に捨象することによってしか、言語世界は「現実」とはなりえないとハントケは考えているのである。「本当らしさ」とは「現実の現実」に従属するものであるのに反し、ハントケが求めるのは自律した「文学の現実」<sup>12)</sup>なのであるから。

こうしたいわゆる非・写実主義的な文学観がハントケの叙述の自由を保証し、ときとして「勝手気まま」とさえ映るのである。作家自身、自らの言語世界が実証的或いはいわゆる現実的だと思っているわけでないことは、スロヴェニアに対する以下のような条を読めば明らかである。

（前略）それは、ほとんど20年ものあいだ場所のない国家、冷え冷えとし、よそよそしく、そして人を食ってしまうような国家に生きた後やつのことで、自分のいわゆる故国とは違いわたしに学校に行けとも、兵役や代替服役やそもそも《そこにいる》という義務につけとも要求せず、それとは逆にわたしに、これは自分の祖先の国、そう、わたしに馴染みのないものすべてを含めてわたし自身の国であると要求させてくれるような国への境界に立っているという確信だった。ようやくわたしは無国籍になれ、やつのことで、常にそこにいなければならないという代わりに、何の心配もなく不在でいられるようになった。ようやくわたしはまだ誰一人として見ていないのに、自分と同類の者の下にいるのだと感じた。（中略）自由な世界、それはあの人々にとってはわたしが後にしてきたばかりのあの世界であるが、それに反してわたしにとってはいまこの瞬間、文字どおりわたしの目のまえにあるこの世界だった。／それが錯覚であるということは、わたしは当時すでに知っていた。しかし、そのようなことをわたしは知りたいとは思わなかった。否、そんな知識から解放されたいと思っていた。そしてその意志を自らの生命感として認識した。その錯覚からえた衝動は、いずれにしても今日でも消え去っていない。（119f. 傍点は引用者による）

「現実の現実」として目の前にある世界はスロヴェニアであり、それが現実には自由の世界などでないことは当然の認識である。作者と語り手にとって重要なのは、いま自分がいるところが「文学の現実」として思考と表現の自由を与えてくれる世界であるということであ

る。そこでは、いわゆる非・現実的なことなど一切ない、すべてが「現実」なのである。それが「物語」の自由であり、自律であり、そして神秘性なのである。

フィリップ・コバールとその家族の「物語」に神秘性を与えているもう一つの要素は、兄の「物語」である。失踪した兄は21歳も年上で、主人公にとっては実際には一度も会った記憶がない秘密のベールに隠された存在である。兄を感じず手掛りは本人からの手紙と彼を「理想化する」(185) 両親の話、スロヴェニアの学校時代に本人が書き残したノートとスロヴェニア語の辞書、さらには家に残された彼の果樹園だけである。兄が残したものは「とても断片的で、まるで古代ギリシャ時代の真理探求者によって残された断片のように思えた」(188)。つまり兄は語り手にとって、「物語の現実」においてさえもいわゆる現実的な存在ではないということである。

失踪した兄のことを考えると、兄は生きている人間のイメージ、つまり匂いも声も足音も、何か奇妙な癖も何も入り込む余地がないほど伝説の主人公、壊すことのできない幻影になりえた。(189)

「幻影としての兄」をとおして、若き主人公は自由な「物語」の世界を想像し、25年後文学として創作する。それを助けるのは、兄が残した果樹園についてのノートとスロヴェニア語の辞書であり、そこに書かれたことばを現前として感じさせてくれるスロヴェニアの自然である。兄のことばの「啓示」を自然に読み取る場所は、イエセニッツェから南へ少し下ったユリスケ・アルプス(ドイツ語ではJulische Alpen)の東山麓にあるボヒンスカ・ピストリッツァという村である。ドイツ語ではヴォハインと呼ばれるその地方は、北方のトリグラウの頂きに向かって数多くの山並みが重なりあう地域で、その山間の谷にあるのがピストリッツァである。

ピストリッツァの村から出るとそれほど遠くない所に、ドブラーヴァという故郷の森と同名の緩やかな傾斜の草地が広がっている。主人公はそこを「机のような台地(Tischebene)」(191)と呼び、毎日そこであたたかも「机」に着いて学習するかのように兄の辞書を読む。兄

のスロヴェニア語の辞書は主人公の「物語」に神秘性を与える役割を演ずるが、その理由はスロヴェニア語のことばが具体性と多義性を有していて、主人公に自然の事物を直接感じさせる力を持っていると思わせるところにある。「その辞書の読み手」は「馴れ親しんだ名前とは別の名前をえて、はじめて事物に対する感覚に目覚め」(201)、事物(=自然)を直接感じ取る。



ドブラーヴァ(ボヒンスカ・ピストリッツァ、2004年夏撮影)

兄の作業ノートが他の言語を経由せず直接、彼自身の作品である果樹園に翻訳されたように、いま彼の辞書は果樹園を超えて子供時代の風景のすべてに翻訳された。(202)

兄の辞書のことばは、もちろん主人公自身とその家族の物語を想起させるものであるが、それを超えてそれは、「わたしがこれまでの人生で一度も出会ったことがない表象を読み取らせてくれる多くのことばもなかったらどうか？」という文学的表徴をも意味している。それは日常の個別の事物がその日常性を超えて、より普遍的な物語性を獲得する可能性を秘めていることを示唆している。作者が求めている「物語」は事物と感覚とことばが直接的に結合するような言語世界であり、主人公はそうしたいわば神秘体験をヴォハインや、この後訪れるカルスト地方の自然の中にするのである。

そしてそれと同じように、いまやわたしにとってこの古い辞書は世界を表象する力によって「一つのことばのメルヒェン」を集めたもののように思えた。仮令読者であるわたしが、実の連なる苺の茎を身をもって体験したことがなかったとしてもである。そう、一つひとつのことばに思いをめぐらす度に、そこに世界が生まれた。(後略) (205)

そして、このような物語化によって、日常の個別の事物は読者にとって語り手及び作者だけに関わる自伝的な枠を超えたより普遍的な表象となるのである。

## ことばと自然

兄の手紙のいくつかの箇所がギリシャの真理探求者の断片と同様の光環をおびていたように、一つひとつのことばが円環を描いた。それはわたしを太古の、つまり荒々しい自然力をもって吃っていた者たちよりももっとまえの特定しえない世紀の人物、かの伝説のオルフェウスのことを想起させた。(205)

兄の辞書が想起する「一つのことばのメルヒェン」は、明らかに『サント・ヴィクトワールの教え』の想像力の「円環」のモチーフを継承している<sup>13)</sup>。サント・ヴィクトワールの自然から受けた想像力への啓示を、ハントケはスロヴェニアの自然の中で家族とことばの「物語」へと具象化しようとしているのである。それは「Kindheit (幼年時代)」と「Landschaft (風景)」が一つになるような調和的な体験の「物語」であり、“Kindschaft” (207) がそれを象徴する。この“Kindschaft”ということばは、辞書的な意味を超えたハントケの文学的な造語である。それは、日常的な意味の彼方の生と自然の結合としての意味作用を喚起するだけでなく、ここで語られているのがことばそのものの「物語」であることに気づかせてくれる造語なのである。

「茹でられたじゃがいもの生の部分や泥んこの地面に浮かんだ水たまり」などの日常の事物はみな、「そう、それはことばだった！」(208) という発見は自明のことではない。それは、事物にことばを見つけたとき、はじめて事物は現前として存在する、逆に本当のことば

が見つからなければ事物、つまり世界は失われてしまうという認識である。その意味において、「なぜ、ことばはもはや何も表現しないのだろうか？なぜ、めったに見つからない正しいことばを見つけたときにしか、自分の中に魂を感じられないのだろうか？」(210)という主人公の疑問は諒解されなければならない。20歳の「わたし」はすでに、日常の「人間の言語が何も表現できないままにいる」(210)ことを知ってしまった結果、「自分に向かい合った誰かが口を開けるのを想像するだけでも、疲れてしまった」(210)というように、人間同士の理解を唯一可能にするはずのことばの喪失に脅かされている。「互いの絆が壊れた」とき、「石柱の絵文字が断絶した」(214)というマヤ民族のメタファーは、言語喪失の問題が個人の問題のみならず、社会全体の状況に関わっていることを示している。碑文として残された文字は存在の証であり、突然の文字の喪失はその言語を使用する人間そのものの消滅を意味している。

ハントケの文学は、その初期において同時代の社会が瀕している言語喪失の状態を、混乱した言語モデルを描写することによって批判してきた。それが70年代後半以降になると単に現状を批判する作品にとどまらず、現実の言語使用の混乱から人間を救済するにはどうすべきかという主題に重心を移動させてきていることは、すでに何度も指摘してきた。80年代になるとハントケは、失われた言語を取り戻すには自由な想像力を呼び覚ますしかないと宣言する。その想像力を覚醒させてくれるものこそが事物であり自然であることを、作家はセザンヌをはじめとした多くの画家の創作に発見した<sup>14)</sup>。その意味でハントケの文学は、事物(=自然)の現前性に啓示されたことばこそ世界を意味あるものにし、意味を求める精神であることばは事物を発見することによってしか自らを表現できないという、事物とことばとのある種宿命的で同語反復的な関係の中でのみ成立するものなのである。そして、この文学的同語反復の最大の力の源泉が、自由な想像力なのである。

だから、若き主人公である「わたし」はいとも簡単に、「兄が印をつけたことばが」マヤのピラミッドの段々と二重写しとなって現われた眼前の「家畜道の斜面を登って行って、突然消えてなくなるのを見た」(215)のである。しかも眼前の山麓の「家畜道」は、兄の果樹園の家畜道の表象と重なり合う。ここに表現されたことばと事物の一体化とその喪失はあまりに急かつ直接的で、まるで読者は詩的表現に対する自らの自由度が試されているかのようには思わざるをえない。

わたしは、兄に印をつけられたことばが空っぽの家畜道の斜面を登って行って、突然消えてなくなるのを見た。斜面のそれぞれの行は碑文が刻まれた石柱が倒れたもので、顔を下にしてぬかるみに横たわっていた。大地のへそのような割れ目から湧きあがる泥の小川は、底に向かって音節の一つひとつを押し流し、とうとうあたり一面が廃墟のように煙った。そこには、普通なら生えていそうな桜の木さえなかった。服喪への欲求に襲われて、わたしは兄の本と一緒に立ち上がった。空っぽの段々のうえには何も動くものはなかった。草の茎も動かず、水でさえ凝固してしまった。本当に生きていたということはいつでも、流れる水や風になびく草、或いは聳える枝と一緒に呼吸することができるということだったのでなかったのか？しかし、わたしが悼みたかったのはただ一つの死ではなくて、それを越えた絶滅だった。絶滅とは一人の特別な人間とともに、こ

の世界につながりを与えるものをそこから排除することを意味していた。多くの話し手や書き手とは異なり、ことばに命を与え、ことばによって事物を甦らせる能力を持ち、事物の中でつねに活動し、いまわたしにしているように事例を示してくれる兄のような一人の人間を片づけることは、言語そのもの、そう正しい伝承、つまり平和の伝承を殺すことを意味し、許すことのできない犯罪行為、世界大戦の中でももっとも野蛮な戦争だった。(215)

失われてしまったことばと、失われてしまった事物とことばとの関係を取り戻すことが若き主人公の旅の目的であり、その軌跡を「物語」として語るのが25年後の語り手に課せられた仕事である。この文学表現に関わるフォルムの課題とともに上記の引用が示しているのは、ハントケの文学の奥深いところには現在も含めた近代ヨーロッパの歴史への根強い批判意識が静かに流れているという事実である。劇的な家族のドラマを避



ドブラーヴェの家畜道のある風景 (2004年夏撮影)

けながらも、ハントケはドイツ及びオーストリアの近代史の中で抑圧され埋没してきた名もなき人々の個別の生命の歴史に、普遍的な文学的言語を付与しようと試みている。ハントケ文学の難解さは、読者に感情移入を拒むように、一見非常に観照的な自然描写と空想的な内省をからみあわせながら修飾句の多い言語形式で物語を叙述するところにある。この形式と内容の融合は、すでに『カスパー』に表現されていたフォルマリズム的な文学理論の実践を意味しているものと考えてよい<sup>15)</sup>。

言語喪失をまえにしてそれを悼もうとした「わたし」は、しかし「それを悼む代わりにわたしの頭の中を駆けめぐるのはいつも、はるか昔のはじめての農民蜂起のときに彼らが合言葉にした彼の表現、《われらの古き権利！》という表現だった」(216)と言って、戦うことを選択する。もちろん、「古き権利」とは自らの言語を取り戻す権利である。それは、「なぜわたしたちは自分たちに与えられた自己保存権と同じように、自分自身でその権利を握まなかったのか？」(216)と自問するように、「皇帝」や「神」といった「第三者」に要求するものではないのである。

自分たちの言語を取り戻すことを可能にするのは文学のことばだけである、と明らかにハントケは考えている。「わたし」は文学のことばを発見するために、自然を読み取ろうとするのである。以下の長い引用は、自然描写と表現形式のモチーフがからみあった散文表現だが、何と詩的な文章であることか！

思いをめぐらすために、空っぽの家畜道から本に眼を戻す。本を手にしたわたしは、座って

いたときと同じように裸足のまま立ち上がり、草原の小屋のまえを行ったり来たりした。兄が最後に印をつけたことばは二重の意味を持っていた。翻訳するとそれは、元気になるという意味と、詩篇を歌うという意味だった。(これら一つひとつのことばに沈潜することは、普段わたしがいわゆる《息を呑むような物語》に没頭するときとはまったく対照的で、絶えずわたしの頭と眼差しを上げさせた。) 読み手は読むのを中断して、頭を上げた。木が目印の浅瀬をぬけるように、またあの学校の机の青みがかかった空洞の中に入った。その空洞の後ろの壁は波形に起伏した山腹だった。その上で一つの太陽が、日没の直前のような光を斜めに射しながら、光を受けていないそのまへの唐檜によってよりいっそう明るく輝いていた。山腹の段々は太い影の梁をなし、完全に此岸的な薄明を湛えた丸い山頂までつづいていた。斜面にあるどんな小さなものでも——草の茂み、草が生い茂った蹄の跡、モグラの盛り土、ちょろちょろ流れる水辺に一列に並んだ鳥たち、そしてその横にいる本物の野兎——光はそれぞれの形を取り囲み、くっきりと映る空間をとおして一つひとつの形を他の形と結びつけていた。わたしは同時に本と山に眼差しを向けて、さらに読みつづけた。凝視は何かを待ち受ける眼差しに変わり、それはまるで見知らぬ人々の中にあれこれと知った顔を探すようだった。(中略) 微かな風を表すことばから一つの文字を交換すると強い空気の流れが生まれ、そこからさらに別の文字を換えると嵐の風になり、それは同時に風に飛ばされた砂や流砂の名前でもあった。静かに呼びかけると、ようやく人間の姿が現われた。わたしは段々の上に、ことばの光に縁取られて不在の者たちの姿が現われるのを見た。母は《下女であることをやめた》者として、父は《下僕であることをやめなかった》者として、姉は《気が狂った者》としてだが、それはほんのちょっとの音韻推移で《至福の者》となった。(中略) そしてすべての者に先んじて兄が《落ち着き払った者》の呼称でもある《敬虔な者》として現われた。そしてわたしは？ 読者と観客が一つとなった自分自身を、すべてがその者にかかり、その者がいなければどんなゲームも成立しない第三者として認識した。それは、すべての登場人物の特性、例えば父の下僕のような白い足や兄の深く刻まれた眦を自分自身のもので感じ共有する第三者だった。/この表象の文字が山の斜面からきらめきながら立ち上るのは、言うまでもなく一瞬だけだった。すぐにまた起伏のない空虚なフォルム。太陽は沈んだ。しかしわたしは自分で帰還を決定できること、そして喪につく悲しみではなく帰還こそが望まれるものであることを知っていた。家畜道や盲窓のような空虚なフォルムは信頼してもよいものだった。それらのものはわたしたちの権利の印だった。「兄さん、あなたは灰青色に身をつつんでそこを歩いて行ったんだよね！」/わたしは眼を閉じた。そしていまようやく、それが濡れていることを感じた。しかしそれはわたし自身、或いはわたしの家族を悼む涙ではなく、事物とそれを表すことばに揺り動かされた涙だった。(217ff.)

以上のような叙述が同心円を描くようくり返されることで、事物とことばを求める旅の物語は進行する。それは終わりなき「反復」であるかのような印象さえ与える。さまざまな文学的意味を担った重層的な「反復」(過去の記憶の反復、他者の存在の反復、ことばによる事物の反復、伝説や神話の反復、それらすべてを反復する言語表現の反復等々)をとおし

て、作者は自分自身の感性と意識を言語の世界に翻訳しようとしているのである。そして「物語」の中心にいるのは、物語る「わたし」である。事物とことばを結ぶのは、「わたし」以外にはいないのである。だが「わたし」が「読み手」と「観察者」の役割を超えて「語り手」になるには、正しいことばを発見する能力を養うために25年という長い時間が必要だった。

「ことばの物語」を表現する事物を自然の中に探す「わたし」の旅はさらに南のカルスト地方へと進み、ようやく自由な物語の世界に到達するように見える。

## 「ことばの物語」としての「第九番目の国」

「ことばの物語」の旅の最後の訪問地は、スロヴェニア南西部に位置するカルスト地方である。若き主人公は、まだオーストリアの自然との連続性を感じさせるヴォハインの山岳地方を後にして、北の国とはまったく異なる異郷の地に向かうために、山の反対側に位置するトルミンの町まで徒歩で山越えをする。それは、文学的理想の地へ向かう主人公の決意を象徴するかのようである。

カルスト地方に到着して「目が覚めたとき、わたしは自分がどこにいるのか分からなかった」(264)。カルスト地方のヴィパーヴァで一夜を過ごした停車中のバスがいつの間にか発車して、主人公を見知らぬ村に運んできたのである。そこから物語は一挙にメルヒェンの世界に入る。見知らぬ土地への無意識の到着は、まるで「魔法をかけられた」(264)ようであり、「いますべてがメルヒェンのように思えた」(265)。見知らぬ村の見知らぬ中年の女性が、「なぜわたしにまるで《ようやく帰ってきた死んだ鍛冶屋の息子のように》挨拶し、(中略)彼女の娘の写真を見せて、自分の家に泊まるように申し出たのか？ わたしはそれがあたかもメルヒェンの法則であるかのよう、何も質問もしなかった」(265f.)。

なぜカルストが「わたし」にとって「失踪した兄とともにこの物語への動機である」(266)のか、それはセザンヌの創作にとってサント・ヴィクトワール山がそうだったように、カルストこそが「わたし」に「物語」を要請しかつ可能にしてくれる自然であるからである：「しかし本当に一つの風景のことを語るができるのだろうか？」(266)

しかし語り手と作者にとって、なぜカルストの自然でなければならなかったのか？ その疑問に対する正しい答があるかどうかは分からない。そもそも、その疑問に意味はない。それは、なぜセザンヌが最晩年にサント・ヴィクトワールばかり描いたのかを問うのと同じように無意味である。問われるべきはむしろ、(セザンヌの場合と同様に)語り手がその自然に何を発見して、如何にそれを語ろうとしているのかということである。

「わたし」にとって特別なのは、それぞれに孤立した無数のドリーネからなるカルスト地方が、民族や国民という概念とまったく無縁であるように思えたからだ。

この人々是一个の民族なのだろうか？ スロヴェニア人、或いはイタリア人であることは、いずれにしても彼らの主要な特徴ではないように見えた。しかし一つの民族であるには、カルストの人々は彼らの広大な地域と百にも及ぶ村の数にも拘らず、数が少なす

ぎた。(中略) わたしは彼らが車座になっているところや、何か共通の目的のために輪になって集まっているところを見たことがなかった。確かにそこにもチトーの肖像はあったが、あの台地のうえでは、国家権力や政治システムは単なる形式的なものにすぎないように思えた。(270)

カルストには民族も国民もないというのは、ハントケのフィクションにすぎない。現実にはカルストにも民族はあり、国民も存在するし、世界はつねに民族や国家の名による対立の中にあるのである。(『反復』の発表の数年後にスーゴスラヴィアの内戦が勃発し、直接的な戦禍はなかったかもしれないが、スロヴェニアも少なからずその当事国の一つになることを、85年当時のハントケは想像することすらできなかったであろう。) しかしだからこそ、ハントケは現実の民族主義や国家主義に対するアンチテーゼとして文学的なフィクションを提示しているのではないか。カルスト台地に立つ語り手は、目のまえの風景と失踪した兄の果樹園の連続性を感じ取る想像力の中で、現実にはばらばらの世界があたかも一体となるような表象を夢想する。

(前略) カルストの防壁——それはあたかもアルプス地方では地下に潜っていたものが、海に近いここで再び地表に現われたかのようなものである。それはまるでできたばかりのように無傷で、上棟式のときのように南の太陽に飾られて、これまでにないくらい高貴だった。それはあたかも、わたしたちの大陸を、万里の長城のようなヨーロッパの長城が縦断していることを明らかにしているようだ。(280)

もちろんヨーロッパが、いわんや世界が一体であるなどというのは夢想にすぎない。夢想の実現を現実のスロヴェニアという国家の中に求めているとすれば、それは詩人といえどもナイーフすぎる。ハントケが求めているのはそのように現実に限定された世界のイメージではなく、あくまでもあるべき世界の文学的表象なのである。

重要なのは、フィクションを可能にする文学的靈氣を作者、ひいては読者が感じられるかどうかということである。それは、作家の想像力にまっつき自由を与える自然が現実にあるかどうかでなく、そのような自然を自らの裡に表象として獲得する可能性を与えてくれる自然があるかどうかを意味している。当然のことながら、この物語が叙述するカルストとそこに生きる人々を、現実のスロヴェニアとスロヴェニア人と取り違えてはいけない。この物語に存在するのは現実に対して自律した文学的表象としての理想像であり、たとえ現実のスロヴェニア人がそれに類似していても(実際に彼らはそれに類似しているようにも見えるが)、それには何ら文学的意味はない。くり返すが、重要なのは文学表現における自由である。「すでにあの頃、はじめて周りを見回したときに感じたこの自由はどこから来たのだろうか? ある風景が本当に《自由》というものを意味することがあるのだろうか?」(272) という感慨も、そのように理解されなければならない。とは言っても、ここで示された文学的「自由」が、近代的な民族主義や国家主義、或いは宗教的セクショナリズムや社会的ヒエラルキーといった歴史的現実の中で疎外されている名もなき個人へと向けられていることは間違いない。歴史的な社会現実と関わる両親や失踪した兄の物語が、この饒舌とも言える「ことばの

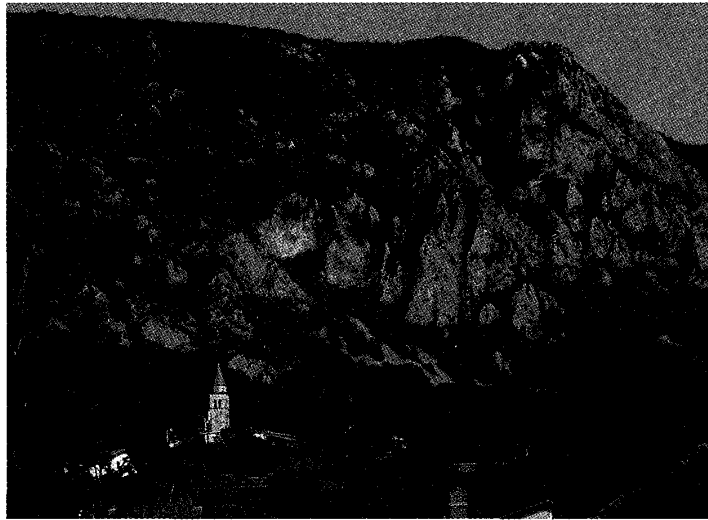


物語」の基底を成していることは明らかなのだから。それは、「文学の現実が、わたしに現実の現実に対する注意と批判精神を喚起し、自分自身と自分に起こる出来事を悟らせてくれた」<sup>16)</sup>という創作初期に述べられたハントケ自身の文学観を見れば、当然のこととも言える。つまりハントケにとっては、文学的「自由」のみが「現実の現実」を白日の下にさらすのに有効な表現形式を可能にするものなのである。

「自由」の由来に対する語り手自身の答は「カルストの風」(272)である。それはドリーネの地形と並んで、カルスト台地における最も重要な文学的表徴の一つを意味している。

この風はただ単に下の海からのぼって来るから、吹き上がる風 (Aufwind) なのではない。それは人をとてつもなく柔らかく腕の下から支え、風に向かって歩く人がまるでその風に運ばれているかのように感ずるほどだ。(273)

風を受けることを、「わたし」が「世界の法則」をこっそりと教えられる「聖別として体験した」(274) と言うとき、この「法則」とはいったい何を意味するのだろうか？ この疑問に答えることこそが、若き主人公の旅とそれを反復する「わたし」の物語の目的であることは間違いない。つまり、若き主人公の体験に投影される生きることの意味と、語り手が語る「ことばの世界」を創造することの意味とが、不可分な「物語」と



ヴィバーヴァ、カルスト地方 (2004年夏撮影)

して問いかけられているのである。『サント・ヴィクトワールの教え』においてすでに示されていた「和解」<sup>17)</sup>によるポジティブな言語世界への意思が、より明確なハンドリングを持つ物語として具象化されていると考えてもよい。『サント・ヴィクトワールの教え』では父やドイツとの「和解」が語られているが、それが個別の問題の「和解」だけを意味していると言うには、問題そのものの具体性が欠けている。「和解」はむしろ、ポジティブな言語世界の表徴として機能していると考えた方がよい。その意味で、『反復』は『サント・ヴィクトワールの教え』の文学的主題の延長線上にあることは確かである。なぜなら、この物語、特にカルストの風の中の物語が、「おまえには時間がある」(282)や「時間をかけることを意識して、わたしはカルストでは決して急がなかった。走ったのは疲れたときだけで、それもゆっくりにしたかけ足だった」(284、傍点は引用者による)という表現によって、ハントケの言語世界にポジティブな基調を与えているからだ。

もちろん物語の肯定的性格は、現実世界の否定的な状況に対するアンチテーゼとして意図的に創作されたものと理解すべきである。否定的な表現から肯定的な表現への転換、まさにここに70年代後半に始まるハントケ文学の発展が認められると言ってもよい。それはすで

に述べたとおり、現実から眼を背けるのではなく、文学的な理想を描くことで現実の姿を透かし見することを意味している。上記の「世界の法則」についての長い省察の中で、語り手が自らの誕生への疑問とその克服を語るところに、ハントケの文学的理想と現実との関係がよく表れている。

そのような聖別として、わたしは何度も何度もカルストの風を体験した。だが、どんな法則なのか？ いったいそれは法則だったのだろうか？ かつて母親はわたしの誕生の瞬間のことを語ったことがあった。彼女にとっては二人産んだ後の末っ子だったにも拘らず、わたしはなかなか母のお腹から出てこなかったため、もはや動くこともなくなってしまう。やっとのことでこの世の光をあびてまずクンクン泣いた後、ふりしぼるように大きな産声をあげたので、産婆は《まるで勝利のファンファーレだ》という表現を使うくらいだったという。母はその話で多分わたしを喜ばせようと思ったのだった。しかしわたしは、それがまるで自分の誕生のことでなく自分の死について語られているかのような戦慄を覚えた。わたしの生の最初の瞬間の代わりに最後の瞬間が叙述され、喉を絞められる思いがした。それは自分が、あたかもそのファンファーレに送られてまさに処刑場へ引っぱっていかれるかのようなようだった。実際にわたしは、母に向かって何度も自分を産んだことを難詰したものだ。わたしは非難しようとはぜんぜん思っていなかった。(中略) 母はわたしの哀歌を真剣に受けとめて、毎回涙を流した。しかし当のわたしは決して深刻ではなかった。成長していく者の中では嫌悪感と不機嫌の気まぐれに対して何か恒常的なもの、まだ事物を伴っていなかったから言うまでもなく沈黙のままの喜びの予兆が戦い始めた。その事物がカルストの風景の中で彼に生まれたのだ。だから彼は母親に向かって、もう手遅れだったかもしれないが、僕は生まれたことに満足していると言うことができた。そして、カルストの風？ あえて次のことばを使おう。カルストの風が当時（そして今日ふたたび）わたしを髪の毛の先に至るまで洗礼した。しかし洗礼の風は受洗者に名前を与えず——《喜び》には《名前がない》ことは当然ではないのだろうか？——、荷車の道の中央の草の帯や（それぞれちよとずつ名前の違う）いろいろな木々のざわめき、水溜まりのうえを吹かれていく鳥の羽、穴のあいた石、とうもろこしのドリーネ、クローバーのドリーネ、そして三輪の向日葵が咲くドリーネ、つまり四方の事物に名前を与えた。風がそよぐたびに、わたしは最も有能な教師からよりも多くのことを学んだ。わたしの感覚を研ぎすましながら、すべてのものが同時に、とても混乱しているように見える中、そして人間から遠く離れた荒野の中、わたしに一つひとつの形<sup>フォルム</sup>を見せた。それはそれぞれの形が他のそれとはっきりと区別されているが、それぞれ他の形を補い合うものだった。わたしは何の役にも立たない事物を価値あるものとして発見し、諸々の事物を一つのものとして命名することができるようになった。カルストの風がなかったとしたら、わたしはあまり風のないケルンテンの村のことを何も語れなかったことだろう。そして、わたしの石柱に碑文が刻まれつづけることはなかっただろう。それでも、法則が生み出されなかったと言えるのか？ (274f. 傍点は引用者による)

「法則」は発見されたのである。事物にことばを付与し、ことばに事物を発見することが、ハントケが得た「物語の法則」である。その「物語の法則」に基づいて書かれてこそ、文学としての言語世界は自由と自律という価値を獲得する。それは同時に、生きることの意味、つまり誰しもが自らの生を肯定的に生きる権利を持っていることを教えてくれる「物語」でもある。ことばと生の自由を可能にしてくれる場所こそが「物語」であり、「物語の太陽」が輝きつづける場所が「第九番目の国」(333)と呼ばれる「物語の世界」である。「物語ること」と「生きることの喜び」の予感を獲得した「第九番目の国」の旅から帰郷した若き主人公は、「百回も家のまえを行ったり来たりして」からようやく、「生まれたことを感謝しながら愛する両親の下に行くことができた」(331)のである。ハントケが「愛する」ということばを使うのは極めて珍しい。若き日の体験から25年が過ぎてようやく、語り手はそれを文学的に「反復する」ことによって生きることを肯定する「物語」を語ることができたのである。また作家ハントケ自身にとって、この物語は自らの文学のはじまりを記すとともに、求めつづけてきた「ことばと事物の物語」を書ききったことを意味している。

以上考察したとおり、『反復』は自らの生とことばを発見する物語であることが明らかになった。それは、作家ハントケの生の物語であると同時に、物語の意味を探す物語、つまり「物語の物語」或いは「ことばの物語」でもある。ハントケのこの「物語」には終わりがないうように思われる。「物語よ、反復せよ、再生させよ」(333)というように、「物語」は「あってはならない決定をいつでも新たに先へのばす」(333)ものでなくてはならないからである。ハントケはこの「物語の反復」を自分だけに固有のものとは考えていない。以下に引用する「反復」の意味に関するハントケの考え方が、それを明らかにしている。

(前略) あなたがいま朗読したホフマンスタールからの引用で気づきます。すべてはすでに認識され、言われてしまっていること、人はそれをちょっと違った形式で、ただ反復しているだけだということにです。しかしまさにこの少しだけ変えられた形式、それこそが芸術作品なのです。少しだけ変えられた形式、通常は、そうほんの少しだけ変えられた形式で反復することです<sup>18)</sup>。

ハントケにとって「物語」の反復性は自らの創作だけに関わるのではなく、文学そのものの普遍性を意味しているのである。つまり、文学が存在する限り、「物語」は終わることなく継続し、反復される。換言すれば、「反復」は人間の生にとって単なるくり返しではなく、そうあるべき本来の「物語」への回帰を意味しているのかもしれない。少なくとも、ハントケの「反復」の「物語」は、それを主張しているように思われる。その意味でのみ、ハントケの「物語」に神秘性や神話性を認めることは許される。もし、「神話」が「物語」の原初であると理解してよいなら。

#### 註

『反復』からの引用及び参照は、直後にそのページを記した。使用テキストは次のとおりである：Die Wiederholung, Suhrkamp, Erste Auflage, 1986.

- 1) 拙論参照：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、明星大学研究紀要14（日本文化学部・言語文化）、2006年。
- 2) Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, suhrkamp tb, Erste Auflage, 1984, S. 56.
- 3) Peter Handke: Wunschloses Unglück, suhrkamp tb, Neunte Auflage, 1979, S. 101.
- 4) 拙論参照：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。
- 5) 前掲論文参照。
- 6) Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, S. 63.
- 7) Franz Josef Czernin: Zu Peter Handkes Erzählung 《Die Wiederholung》, in : Es ist schön, wenn der Bleistift so schwingt. Der Autor Peter Handke, herg. von Jeanne Benay, Wien, 2004, S. 15.
- 8) ibid. S.17.
- 9) ibid. S.14.
- 10) Peter Handke : Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Ammann Verlag, 1987, S. 185. (傍点は引用者による)
- 11) Peter Handke : Zur Tagung der Gruppe 47 in USA. In : Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, suhrkamp tb, Siebte Auflage, 1981, S. 34.
- 12) Peter Handke : Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 19.
- 13) 拙論参照：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。
- 14) 前掲論文参照。
- 15) 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、人文科学・社会科学第37集、1887年。
- 16) Peter Handke : Peter Handke : Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 19.
- 17) 拙論参照：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。
- 18) Peter Handke : Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. S. 190. (傍点は引用者による)