
ペーター・ハントケの小説『行商人』

— 新たな文学的叙述の模索 —

服部 裕*

はじめに

「これまであった演劇は、わたしにとって過去の遺物にすぎない」¹⁾ という伝統的な演劇に対する強烈な批判意識を、『観客罵倒 (Publikumsbeschimpfung)』(1966年)において具現化することで、センセーショナルな文壇デビューを果たしたペーター・ハントケは、その翌年の1967年には小説のジャンルにおいても既成の叙述(=描写)あるいは語りのあり様を全否定するような作品を発表する。あえて「小説」というサブタイトルが付されている『行商人 (Der Hausierer)』と題されたその作品は、固有の名を持ち自己同定された登場人物たちの筋書きが展開し、その筋書きの因果関係に基づいて「物語」の結末へと収斂する従来の「小説」とは、その形式においてまったく異質な叙述形式をとっている。そこには、やはり既成の「小説」の形式を打ち壊す意図を以て書かれた処女作『スズメバチ (Die Hornissen)』(1966年)に比べても、確かにその語りの「装置はよりシンプルではあるが、しかし同時に、そもそも読むことが可能かどうかの限界に近づくまでにラディカル」²⁾な叙述形式が試みられているという意味において、文学史的に画期的な作品であると言える。

また、「現実(=事物)」に対して文学的な「叙述」および「物語」が、さらには「叙述」と「物語」の相互が如何なる関係にあるのかを明らかにしようとしたこの『行商人』という作品は、初期ハントケ文学のテーマの方向性を決定づけた重要な作品であるとも言える。なぜなら、ここを出発点としてハントケは、その後の『ゴールキーパーの不安 (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)』(1970年)や『長い別れへの短い手紙 (Der kurze Brief zum langen Abschied)』(1972年)などにおいて、よりテキスト内在的な形式、つまりより明瞭な物語性を持つ物語の形式を採用することで、日常の言語使用に内在する虚偽性や非・主体性を言語批判的に叙述する文学表現を発展させて行くことになるからである。

以下本稿では、今日なお創作意欲の衰えを見せないペーター・ハントケが自らの文学の基礎に据えた原初的な文学的意図が如何なるものであったのかについて、小説『行商人』の叙述形式を分析することで明らかにしたい。

語りの図式としての「探偵小説」

「殺人の物語がすべての物語と同じように、他の物語の続きとして始まる」³⁾ (S.7) という冒頭の文が示すように、『行商人』は探偵小説の形式に基づいて語られる。しかし、その冒

頭の告知とは裏腹に、「ハントケはまさに探偵小説にとって基本的であるはずの重要なこと、つまり緊迫した物語を放棄している」⁴⁾のである。つまり、通常の探偵小説にとって必須であるはずの特定の殺人者と被害者、そして犯人を追及する特定の人物や、事件を解明するために必要な目撃者および物的証拠等々、さらには犯行動機をはじめとした登場人物たちの行為の意味づけなどといった、物語の具体的な要素がいずれも欠落しているということである。それは、「殺人の物語」という表現が持つ通常の意味作用によって喚起される読者の期待が裏切られることを意味している。後の多くのハントケ作品に共通する「言葉の策略」⁵⁾がすでに『行商人』の冒頭でも認められる訳だが、こうした通常の文学的な言語使用とはまったく異なる、あるいは通常の意味作用の裏をかく表現によって、読者はいきなり奇妙な言語世界に引き込まれてしまうことになる。冒頭に述べられた「殺人の物語の始まり」は、如何にもリアルな殺人の物語が始まることを示唆するが、実際には「行商人」の目を借りた語りによる脈絡のない「物語」の現実が叙述されるだけである。作者にとっての「殺人の物語」とは何かを意味するリアルな殺人事件そのものでなく、何かまったく別なことを表現するための図式を獲得するための装置でしかない。それは、すでに「はじめに」の冒頭で引用した演劇に関する考えと同様の解釈、つまり伝統的な表現手法を「過去の遺物」でしかないと看做す作者の文学解釈が、所謂「小説」においても認められるということの意味している。

そもそも文壇デビューを果たした1966年から67年にかけて、ハントケは非常に明晰な意識を以て、自らが目指す文学とは如何なるものであるべきなのかについて思考している。そのことについてハントケが最も直接的に述べているのが、67年に発表した『わたしは象牙の塔の住人 (Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms)』(1967年)というエッセーである。その中でハントケは、執筆中の『行商人』について以下のような創作意図を述べている。

フィクツイオーン 虚 構 ロマン のない小説を書くことは、以前は考えることも夢見ることもできなかった。そうした硬直した規範を、もはや今日わたしは持っていない。今書いている小説のために、わたしは表現手段として虚構の図式^{シニエマ}を受け継いだ。わたしは物語を考えだしたのではなく、物語を発見したのだ。すでに終わっている表面的な筋書きの経緯、つまり殺人や死や恐怖、あるいは不安や追及や拷問などといった探偵小説の筋書きの図式^{シニエマ}を発見した。この図式についてじっくりと考えたとき、わたしはそこに様々な行動様式や存在形式、さらには自分自身の体験習慣を再認識した。わたしは、そのような描写の自動化が現実から生じたものだったということを、また、それがかつて写実的な方法だったことを認識した。死や恐怖や苦痛等々の図式を意識化さえすれば、わたしはその図式の中へ反映することによって、現実の恐怖や現実の苦痛を示すことができるだろう⁶⁾。
(傍点は引用者による)

つまり、ハントケは従来の小説が持っていた物語の形式とその内容(=筋書き)との因果関係を反古にし、誰もがイメージする既成の「殺人物語」の図式の中に、「様々な行動様式」や「存在形式」、あるいは自らの「体験習慣」をあえて相互の脈絡を無視した形式で叙述することによって、現実には見過ごされてしまう事象に隠された真実を浮き上がらせようとするのである。

文壇に華々しいデビューを果たした当初から、ハントケはすでに自らの文学の形式に対して明晰な自意識を持っていた。それは、自らの創作がその内容（筋書き）によって現実を描写するという意味での「テーマ」を持つものではなく、如何に叙述するかという形式あるいは方法そのものが、現実を描写し暴露しうる創作であるという確信である。この確信こそが、ハントケを従来の文学的規範、つまりは如何に写實的に物語るかという規範から離反させたのである。

こうしたハントケの創作姿勢が、所謂写實的文学によってアンガジュマーンを追求することで戦後文学の一つの潮流を成していた作家たちの非難を喚起したのは必然であった。現実を現実のように描写せず、あくまでも形式と方法を示す叙事的な創作を目指したハントケは、同時代の多くの作家たちの批判を受けることになったのである。

もちろん規範的な文学解釈は、これまでのように物語を物語ることを拒絶し、世界を描写するための新しい方法を求めて、その方法を世界にむけて試みようとする者を、かの美しい表現を用いて〈象牙の塔の住人〉、〈形式主義者^{フォルマリスト}〉あるいは〈耽美主義者〉と呼んでいる。そう、わたしは喜んで象牙の塔の住人と呼ばれたくらいである。なぜなら、わたしは新しい文学のための方法あるいはモデルを捜しているのだから。(後略)⁷⁾ (傍点は引用者による)

以上のように、ハントケが極めて明確な意図を以て、その当時まさに執筆中の作品『行商人』によって新しい方法あるいはモデルを模索していたことは明らかである。その方法は具体的には探偵小説のシェーマの中で、ハントケ文学固有の「物語 (=筋書き)」を展開するという形式であった。物語の展開がもっとも明瞭かつ整合的な従来の探偵小説は、本来がちりちりとした物語の秩序の上に構築されてきた。ハントケはその「物語の秩序」を徹底的に打ち壊すために、見かけ上もっとも秩序だった物語の図式を利用しようとしたのである。

物語の図式の意味

小説『行商人』は「最初の無秩序の前の秩序」と題された第一章から始まり、「秩序の最終的な回帰」と題された最終の第十二章で終わる。それぞれの章に付されたタイトルは、まさに通常の探偵小説の不文律とも言えるストーリー展開に適ったものである。ちなみに、第二章から第十一章までのタイトルは次の通りである。「2. 最初の無秩序」、「3. 無秩序の秩序」、「4. 最初に示された秩序の正体暴露」、「5. 追跡」、「6. 尋問」、「7. 見せかけの秩序の回帰と二番目の無秩序の前の平穩」、「8. 二番目の無秩序」、「9. 誤りの正体暴露」、「10. 正体暴露の前の静寂」そして「11. 正体暴露」。

これらの章タイトルが示すのは、物語の起承転結が秩序だっている従来の探偵小説の形式的秩序である。しかし、それぞれの章で語られる物語そのものは、殺人とその追及というモチーフに従いながらも、個々の登場人物、人物間の関係、さまざまな事物とその関係、事物と人物との関係、さらには個別の描写と物語全体との関係等々の叙述が、まったく脈絡のない文のつながりの中で展開するだけである。ある意味まったく意味をなさない「脈絡のない

い物語」の中で、「殺人」や「犯人の追跡」や「誤った正体暴露」等々という帰結に向かって、まるでそれぞれの文が拡大ルーペの中で他の文と切り離されるかごとくに叙述されるのである。それは、まさに通常の物語の秩序をまったく反古にする叙述であるとさえ言える。

とは言え、「通常の物語の秩序」を破壊する物語の叙述に先立って、各章の冒頭にはイタリックの字体によって物語本体から切り離された形式で、各章の物語の図式が持つ意味が詳細に解説される。それは、各章の物語の状況ならびに物語の意味とその読み方について、言わば戯曲におけるト書きのように、しかしト書きよりもはるかに詳細な解説を加えている。各章のタイトルで暗示された物語の状況が詳細かつ具体的に、しかしあくまでも個別具体的ではなく、一般的な筋書きの展開として解説されていると言ってもよい。例えば以下の「2. 最初の無秩序」の描写のように、探偵小説の叙述とその物語の意味があくまでも一般的な図式として紹介されるのである。

秩序の叙述は、最初の殺人によって生ずる無秩序の叙述だけに役立つ。(中略)／最初に登場する人物はほんのちょっとだけ描写される。しかし名前では呼ばれない。その人物が背後から描写されれば、その描写は通常は将来の殺人者に由来し、背後から描写される人物は将来の死者である。／前面から描写される者は、将来の死者、将来の殺人者ならびに目撃者でもありうる。／一団の中の誰かが描写されれば、それは将来の死者である。／ある一団が描写され、その一団の外の誰かが近づいてきたら、その人物は通常は将来の殺人者である。(S. 18f)

しかし、このような詳細かつ一般的な解説の後に展開する、本来の物語は名もなき登場人物らの相互にまったく脈絡のない行為や知覚の描写から構成されるだけで、先行する探偵小説の解説によって読者に喚起された期待、つまり「互いに因果関係で結びついた物語」⁸⁾が語られることはない。

しかし、こうした極めてラディカルな形式と内容との関係の解体に基づく文学表現は、すでに上で引用したようにあくまでも現実に光を当て、「現実の恐怖や現実の苦痛を示す」ことを目指している。つまり、「直接的に認識可能な現実から見かけ上過激なまでに乖離したテキストにも拘らず、自身のこのテキストは現実に関係していると主張する」ハントケは、「見かけ上は『自然な』語りによるリアリズムに対して、それが示す事物の自然な秩序は文学的因習に予め刻印された秩序に過ぎないものであるという疑問符をつけている」⁹⁾のである。

では、「探偵小説」の図式を借りた「脈絡のない物語」はいったいどのように現実を表現しているというのであろうか。

混沌たる現実と「秩序」

日常の現実における様々な事物や事象、あるいは人間の行為や人間同士の関係は、実は「物語」のような脈絡の中で認知されている訳ではない。我々人間は、むしろ脈絡のない日常の非・物語的な断片とその連続を、非常時以外では意識化することなく空気のように受け

入れ、そうした非・物語性こそ「秩序」であると看做しているのではないか。否、「看做す」は明確な認識に基づくものであるから、むしろ感覚的に「見過ごしている」と言った方が正しいかもしれない。いずれにしても、所謂平穏な日常の現実には「秩序」という意識の外にあり、だからこそそれについて特別に語るものは何もない逆説的な「秩序」に支配されていると言える。これが多くの人間の感覚である。

そうした非・物語的な日常の現実には、不慮の事故や自然災害、あるいは人間の異常な行為や事件などの所謂「非・日常」の介入を受けてはじめて「語り」の対象になり、日常の断片の物語化が始まるのである。そうした「非・日常」の典型的な事象が、言うまでもなく殺人事件である。その意味で、『行商人』の探偵小説の図式は、日常に「物語性」を与え、「秩序」の存在と混乱を人間に意識化させる格好の装置であると言える。これこそが、ハントケが「探偵小説」という図式を叙述の装置として選択した文学的意図であることは間違いない。しかし、殺人事件という装置によって用意されるべき「物語」の中で、作者は実際には何を「物語」として語っているのだろうか。この疑問に、小説『行商人』の難解さが凝縮されていると言える。つまり、非・物語的な日常に「物語」を与える契機を設定しておきながら、換言すれば、日常の現実には「物語」が隠されていると暗示しておきながら、ハントケは何ら脈絡のある「物語」を語らないのである。

とは言いながらも、日常の非・物語的な現実には、日常の中に突然侵入してきた「殺人物語」の中で、すべて「殺人」という「物語」との関連を問われることによって物語的な意味を付与されることになる。以下の第七章の解説は、それを明らかにしている。

次第に殺人物語の形式原理は日常の現実を押しのけた。描写が殺人に限定されればされるほど、現実はいよいよ無関係なものとなされた。人物と人物との関係、あるいは人物と事物との関係、あるいは事物と人物との関係、あるいは事物と事物との関係は、それがその物語、つまり殺人者と被害者との関係に関係があることを指し示している限りにおいて描写する価値があった。諸々の日常の関係は、もはや物語には属していなかった。／しかしひとたび何らかの日常の関係が描写されると、それはまったく日常的なものではありえないということは確かだった。ハンカチを拾い上げることが描写されること、食事の支度が描写されること、あるいは壁の上の黒っぽいしみやある人の爪が描写されることは自己目的ではなく、ある兆しであり、何らかの証拠であった。特に、通常ならどうでもよい些細な事物の描写は注意を喚起するだろう。物語の現在の経過にとって何ら関係のないものが突然描写されたら、それは未来か過去のいずれかに意味を持たなければならない。(S.75)

以上の通り、小説の本文における叙述は、それ自体に脈絡があろうがなかろうが、否むしろ脈絡がないほど、「殺人物語」との関係においてしか何らかの意味を見出すことができないように構築されているのである。「つまり、現実には物語のためにあり、物語に属さない現実は何ら描写されることはなかった：事件が現実を排除した」(S.75)のである。

作者による「殺人物語」の宣言ゆえに、読者はその「物語」に関連づけられた脈絡と意味のある「物語」を期待する。しかし、『行商人』で語られるのは、それとは正反対の物語の

不在である。それにも拘らず、読者は小説の解説によって示唆あるいは指示されるように、脈絡のない文の連なりからなる本文の個別の叙述に、何らかの「物語」を発見しようとする。ここで読者はようやく、作者の巧妙な罠に何となく気づくことになる。(まったく気づかない読者にとっては、この自称「小説」は単なる訳のわからない文の連なりで終わるのである。)つまり、「殺人物語」という立派な図式に適うような物語は端から書かれていないのである。「殺人事件」に関係する何かがあるはずだと思い込まされた読者は、その片鱗だけでも見つけ出そうと最後まで徒労を繰り返したあげくに、何も発見せずに読了することになる。何という文学的な策略であろうか。とは言え、意味ある物語は発見できなくても、その策略が持つ意味に迫ることはできるはずである。

しかし、すぐにその意味について考える前に、もう少しこの「殺人物語」と日常の現実との関係について見ていくことにする。「殺人物語」との関係抜きにしては成立しないはずだった叙述の意味は、作者によってまた覆される。曰く、「しかし殺人物語のある箇所、現実が再び関与し始めるように思われ、特別だった殺人物語が再び一般的な物語になるように思われる。それが起こるのは、殺人物語が失敗したように見える箇所である。(中略)見かけ上、殺人物語はすでにそこで何の解決もないまま終わり、日常の現実が物語描写の中に戻ってきているらしく思われる」(S. 75f.)。つまり、「今や日常の現実が描写されても、それはもはや殺人物語にとって特別な意味を持たない。それぞれの文は今や自己目的的で、何も指し示すものはない」(S. 76)ということである。「殺人物語」の侵入によってはじめて「物語の脈絡と意味」を得た日常的な現実、また非・物語的な現実、つまり「何ら同時的な意味背景を持たない日常の諸関係」(S. 76)に戻るということである。

「殺人物語」という非・日常の物語がひとたび消失すると、「何事も起こらなくなる。すべてはすでにそれまで進行したのと同じように、そしてこれからもずっと同じように進行すると思われるのと同じように進行する」(S. 76)。つまりそれは、「退屈な日常の現実の描写が物語を支配する」(S. 76)ということであり、「物語」の中の人物とそれを読む読者にとっては「物語の喪失」を意味する。さらに、そのような「物語の喪失」は現実の事物や事象の間にあるはずの関係性と秩序の知覚を阻害する。「彼が今見ている秩序は、彼を不安にさせる。なぜなら彼はもはやその秩序の中にある事物の間に何の関係も見出せないからだ。それぞれの事物がそれ自体としてのみ存在することが、彼を不安にさせ」(S. 76)、ついには「この未解明な現実に対して彼は吐き気を覚え、再び殺人物語を取り戻したいと思う」(S. 77)のである。

「殺人」という非・日常の物語によってひとたび意識化された世界の秩序は、「物語の喪失」と共に混沌へと崩壊してしまう。しかし、ひとたび「秩序」が意識化されたことによって、その喪失は「秩序の不在」として意識の中に残ることになる。日常の現実の非・物語性はもはや何の問題もないものとして見過ごされることが叶わなくなり、何か不快なもの、あるいは混乱として知覚される。そうした混乱から脱却する、つまり「秩序」を見出すには、また「物語」を取り戻すしかない。それを簡単に達成できるのが、物語性の強い「殺人物語」だということである。つまり、「殺人物語における日常の現実の見かけ上の再来は、第二番目の無秩序を叙述するための準備にしか役立たなかった」(S. 86)という通り、「殺人物語」においては第二番目の「非・日常の物語 (=殺人)」が容易に起こりうるのである。(こ

のことからも、「殺人物語」の図式は、日常の現実の非・物語性とその物語化の機序と、それによる「秩序」と「無秩序」、そしてふたたびの「秩序」との入れ替わりの機序を明らかにするのに、極めて有効な形式であると言える。) いずれにしても、世界の「無秩序」を人は放置できず、最終的に日常の非・物語的な現実「秩序」を見出そうとするのである。

おわりに：見せかけの「秩序」

『行商人』の「殺人物語」は犯人の暴露とその唐突な死によって、一応の終わりを迎える。新たな「事件がもはや起こらないとき、殺人物語は現実に戻る」(S. 119)。そして「現実」は、ただ「その日常性の中で列挙される」以外のものでなく、「もはやいずれの物語をももたらさないことが示される」(S. 119) のである。非・日常の事件の侵入によってもたらされた「物語」は、ふたたび日常の現実という脈絡のない事象と事物の連なりとしての非・物語に回帰する。しかし、それこそが日常の「秩序」であり、「すべては何の問題もない」(S. 119)、つまり「すべては秩序の中にある」のである。そして、日常の「秩序」とは、「すべてのものがふたたびあるべき場所にある、あるいはあるべき方向に動く」(S. 119) ことを意味する。

以上、「殺人による逸脱^{アブレンクング}は今や解消され」(S. 119)、何も特別なことが起こらないという「非・物語性」こそが日常の「秩序」の本質である、と訴えているかのように小説『行商人』は終わる。しかし、この暗示と逆説に満ちた非・物語的な「物語」をそのように理解してよいのであろうか。日常の「非・物語性」とその「秩序」を確認するために、この作品が書かれたのだと解釈したなら、冒頭で引用した作者の文学的意図、つまり「現実の恐怖や現実の苦痛を示す」ことはまったく成就されたことにならない。所謂写実的文学による「現実の描写の自動化」に抗い、現実の表層に隠されたものへの眼差しを覚醒させることにこそ作者ハントケの意図があると考えたら、読者はさらに本作品が示す見せかけの「秩序」の正体に迫り、さらなる文学的逆説を掘り起こさなければならない。さもなければ、本作品の後に続くハントケの言語批判的な文学世界との架橋を見失ってしまうことになるであろう。

日常の非・物語的な現実が互いに脈絡も関係性もない事象や事物から成っているにも拘らず、その日常は「秩序の中にある」という感覚は、実は極めて根本的な矛盾をはらんだ思い込みなのではないか。混沌であるはずの日常に「秩序」を知覚するということは、実はそこに目に見えない何らかの「外的な力^{ゲワフルト}」(S. 77) による「物語化」、つまり本来は混沌とした現実の「意味づけ」が為されていることを意味しているのではないか。日常の現実において個人は得体の知れない大きな力によって支配され、分かり易い事例としての「殺人物語」のような「所与の物語(=秩序)」を生きるように方向づけられている。つまり、自らの生を主体的に生きているという感覚は実は錯覚にすぎず、人は与えられた秩序という図式の中に押し込められ操作されているのである。ハントケの『カスパー』が示している通り、「所与の秩序」の基盤は「外的な力」としての言語であり、人は共通の言語を無批判に使用することによって、共通の意味づけ(=価値観)に基づく「秩序」に従属するように「調教されている」と言える¹⁰⁾。その意味で、『行商人』の結末の「すべては秩序の中にある」という文は極めて否定的な意味が込められた作者の逆説的な表現であると理解されなければならない

い。

しかし、混沌とした日常の現実を「秩序」への従属から解放する力を持つのもまた言葉である。脈絡のない日常の現実で営まれる個別固有の生は、歴史的あるいは社会的な言葉はもとより、文学的な言葉も簡単には見出すことができない。多くの文学は「所与の秩序」に意味づけられた「物語」を再生産してきたに過ぎないからである。ハントケの文学的目標は、そうした「所与の秩序」の図式からはみ出した非・物語的な現実、つまり脈絡のない現実を叙述する文学的な言葉を創造することにある。しかし、それは「所与の秩序」に代わる別の「秩序」を模索するということではない。如何にしたら非・物語的な人の営みの真実を、文学の言葉で叙述することが可能か。これが、仮に創作時期によって表現形式を変えてきたとしても、ハントケが一貫して目指してきた文学的目標である。ハントケは『行商人』という自らの文学の出発点において、まずは「所与の物語（＝秩序）」への従属に陥っていると思われる同時代の文学形式を批判的に問い直しているのである。

以上のように、ハントケが『行商人』で示したのは、文学的叙述とその対象である現実との関係であり、新たな叙述形式の可能性である。そこにはすでに、現実の非・物語を叙述することが自らの文学の使命であるという意識と、それを可能にする言葉を追い求める姿勢が認められる。しかし、脈絡もなく何も起こらない非・物語的な「物語」を具象的に語るのには至っていない。『行商人』の叙述は、少々唐突な比較であるが、例えば小津安二郎の『東京物語』（1953年）が親子や兄弟姉妹の関係、あるいは家族のあり方という「所与の物語」の図式を使用しながらも、そうした図式をはるかに超えた極めて非・物語的な人間の「物語」を映像として描き切っている領域には到達していない。そうした文学的叙述は、『行商人』の後の作品を待たなければならないが、すでにこの時期にハントケが人間の個別固有の非・物語的な生にこそ真実があり、それこそが文学的に叙述する意味があると考えていたことは間違いないのである¹¹⁾。

注

- 1) Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, suhrkamp taschenbuch, 1972, S. 27
- 2) Herbert Gampert: Jeder Schritt bewegt sich im Leeren, in: "Über Peter Handke" (Herg. von Michael Scharang), edition suhrkamp, 1979, S. 46
- 3) 本文からの引用はその直後に引用ページを記す。使用テキストは次の通りである。Peter Handke: Der Hausierer Roman, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983
- 4) Rainer Nägele/ Renate Voris: Peter Handke, Autorenbücher, Verlag C. H. Beck, 1978, S. 41
- 5) 拙論参照:『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"の言語表現を手掛かりにして』、2004年
- 6) Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 27f.
- 7) ibid.: S. 26
- 8) R. Nägele: S. 43
- 9) ibid.: S. 42
- 10) 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』、1987年
- 11) ヴィム・ヴェンダース監督:映画『ベルリン・天使の詩』、1987年、参照。ハントケが脚本に関わったこの映画はその前半で、ベルリンの互いに関係のない名もなき市民たちの出来事や意識を、天使の視点からまったく脈絡のないままに映し出すという、劇映画としては極めてラディカルな表現形式を採用している。そうした表現形式においてヴェンダースに多大な影響を与えたのは、本人も認めている通り、小津安二郎の、特に『東京物語』の映像表現である。ハントケが小津安二郎の影響を受けているかどうかは定かでないが、日常の非・物語的な人間の営みを映像表現するヴェンダースの表現形式と『行商人』の叙述形式との間には、明らかに共

通性が認められる。