
ペーター・ハントケの『真の感覚の時間』における 主観主義的な語りが意味するもの

服 部 裕*

はじめに

わたしをいつも苛つかせ、何とも残念なことは、わたしが書いているような類いの文学が、社会や個人などに関する行動主義的な、あるいは純粹に観念的な捉え方と対立するものではないということを、なぜ誰も考えようとさえしないのかということです。あたかもわたしの文学が、そうした観念や行動の全体系を共に動かすことに寄与できないとでもいうかのごとくです。それは、あたかもわたしがつくりだす主観主義的な文学が、生を描写する可能性の修正あるいはモデルとして許容されえないものであるかのごとくです¹⁾。

これは、1960年代末の左翼運動グループから、「自己沈潜」の文学であると激しく非難されたハントケが、自らの文学について述べたものである。ここに明示された通り、創作初期のハントケは自らの文学的創作を「主観主義的文学」と特徴づけている。70年代半ばまでのハントケ文学の読者や批評家のなかで、この作家自身の意識を疑う者はほとんどいなかったと言える。しかし、ハントケ文学の主観主義的性格に対する評価はさまざまである。例えばM.ドゥルツァクは、ハントケの創作に芸術的価値のみならず、文学的意味さえも認めようとし²⁾ない。また、ドゥルツァクのように見下すような態度はないものの、ミヒャエル・ブーゼルマイアーも『真の感覚の時間』に関する論文のなかでハントケのテーマについて次のように断じている。

純粹かつ自律的な文学に興味を持っているハントケは、仮に本人が否認したとしても、ある種の自我哲学（Ich-Philosophie）のごとき観念体系と、「世界の文学化」という文学的計画を念頭に置き、それを粘り強く繰り返し書き記してきた。しかもその度により美しく、職人的により完全な仕事をしながら、同時にそれまでの「言語学的な」テキストのフォルマリズム的性格から離れ、より体験的かつ個人的に。しかしそのために、そこにおいて文学的思考と政治的思考が仲介されるような、例えば個人の反乱と順応との関係といった核心的な課題を素通りしてしまった³⁾。

ハントケの主観主義的な文学に対する批判をまえにして、ハントケ自身は主観主義的文学という概念をどのように理解しているのかという疑問が生ずる。以下本稿では、主観主義的

文学に関する作家ハントケの意識を、『真の感覚の時間』を詳細に解釈することによって明らかにすることを目指す。なぜなら本作品にこそ、多くの批評家の厳しい批判を誘発した主観主義的な性格が、もっとも顕著に現れているからである。

文学的内面化における政治的意志

ハントケと並んで、エリアス・カネッティやヘルマン・レンツ、あるいはトーマス・ベルンハルトなどの作家たちが、M. ドゥルツァックによって「偏執狂的個人主義者」と決めつけられている⁴⁾。これらの作家たち乃至は彼らの文学が実際に「偏執狂的」であるかどうかの問題は別として、所謂学生運動の失敗と、それによって政治的希望に幻滅した1970年代初頭以降、文学が徹底的な内面化の傾向を持つようになったことは明らかである。しかし、ハントケ自身がこうした政治社会的な経緯に影響されたかどうか、つまりハントケ文学の内面化の傾向が学生運動の失敗に起因するものかどうかは大いに疑問である。なぜなら、ハントケは政治的活動家としても、あるいはイデオログとしても、学生運動に関与したことなどはまったくなかったからである。むしろそれが、当時の左翼グループにハントケに対する激しい非難の動機を与えたと言える。「わたしは象牙の塔の住人」(1967年)という評論のなかで、ハントケがあえて「だから、わたしは喜んで自分のことを象牙の塔の住人と名づけるつもりだ」⁵⁾と宣言するのを読むと、むしろハントケ自身が意図的に読者と批評家に誤解を与え、それによって自分は政治的作家でも社会派の作家でもないというレッテルを貼らせようと挑発しているような印象さえ生ずる。事実、そのような誤解と評価はしばしば現実のものとなった。そもそも、このような解釈は、「文学は《現実》を描くべきであり、その現実とは今の、この地の、そしてこの国家の具体的な社会現実のことを意味している」⁶⁾という紋切り型の文学観に起因している。つまり、方法論としてリアリズムに基づいている文学だけが、所謂アンガジュマンかつリアリズムの文学の名に値するというわけである。

「標準的な文学解釈」は、ハントケのように「ストーリーを語ることを拒み、世界を描写するための新しい方法を模索し、それを現実を試してみる」⁷⁾ような作家たちを「象牙の塔の住人」と非難するわけであるが、ハントケは自ら「象牙の塔の住人」とであると公言することによって、所謂リアリズム文学への自省のない信仰に対するアンチテーゼを次のように提示する。

例えば《社会関与》が要請される。もっとも、それが何であるかを厳密には知らないまま。あるいは、実は現実とは何の関係もない現実に関する何らかの見解を手本にして忠実に作られた描写などよりも、社会についてずっと多くのことを述べる力がある自己痙攣がたくさんあることを知らないまま。ほとんどすべての所謂写實的芝居はぜんぜん写實的でなく、現実に関する通念に従って書かれただけです⁸⁾。

「今なお活発なリアリズムの方法論は、ハントケにとってはすでに消耗しきってしまった」⁹⁾ように思えるのである。なぜなら、「このような現実解釈は単純で、列挙可能で、日付も特定された包括的な現実に関わっていないからだ。それは、事物をただうつろに名指

しする正確なデータには関わっているが、そのデータについての主観的な省察の精確さとは無縁なのである」¹⁰⁾。つまり、ハントケが文学に期待しているのは単なる現実の再現などではなく、「最終的なもののように見えるあらゆる世界像を打ち壊すこと」¹¹⁾である。文学に課せられたこの課題を達成するために、ハントケはまさに主観主義的な文学形式のなかに創作への新たな可能性を見いだしているのである。

以上概観したように、文学的内面化への傾向を示すハントケの主観主義的文学に、創作の対象としての現実への問題意識が欠落しているなどということはない。非政治的な印象を与える詩的な外観とは逆に、ハントケの文学的目標設定はまったく政治的である。ただ、ハントケが「政治活動的」な作家であると主張することはできない¹²⁾。ハントケは時の社会的現実をまえにして政治活動を営んだりすることはないし、自らの創作を通してアジェンションを行ったりすることもない。その代わりに、ハントケの文学は現実を体験し、心の深いところに隠された動きを知覚し、それを表現する「自我の最深部」¹³⁾へと入って行く。自分自身は内面逃避とは考えないハントケ文学の内面化は、作家の次の確信から生まれたものである：「体験にはわたしたちのすべてが共有する表層、つまりもっとも表層的な表層がある。また一方には、原初的な心の動きや夢にはもっとも深い深層があり、わたしたちはこれも共有しているのです」¹⁴⁾。つまりハントケの作品は、「もっとも外側の表層と、もっとも深いところにある頑なもの」から成立している。さらにハントケは次のように考える：「この表層と深層はすべての人間に共通であるということが、創作する際のわたしの虚構なのです。そしてこの表層と深層のあいだで、わたしたちはそれぞれ異なっているのです」¹⁵⁾。このように、外部世界と内面世界は互いに複雑にからみ合い、そのため外部世界の現実の内面世界の省察においてこそ認識しようというイメージをハントケは持っているのである。その意味において、『内面世界の外部世界の内面世界』（1969年）というかの不思議なタイトルも理解可能となる。

疎外とアイデンティティ喪失

「最終的なものと思われる世界像のすべてを打ち壊す」、つまり内面化された省察を通して読者に慣れ親しんだ日常の現実に対する疑念をもたらすことによって、現実において疎外された存在を明らかにするというハントケの主観主義的な構想は、『ゴールキーパーの不安』（1970年）と共に、『真の感覚の時間』（1974年）で前面に押し立てられる。前者においては、日常の言語使用に対するブロッホという主人公の異化されたパースペクティブを通して、つまりは世界の疎外が言語的危機として表現される一方で、後者においては、あるありきたりの人間の疎外された存在が、自己と日常の出来事についてのほとんど偏執狂的かつ強迫観念的な内的体験を通して表現される。かのブロッホがすべての人間が共有すると思いこんでいる日常の言語使用を、もはや自明で共通のコミュニケーション手段として受け入れることができなくなるように、オーストリア大使館の広報担当官として妻と娘とパリで暮らす主人公グレゴール・コイシュニクは、自らの意思とは関係なく、すべてが疎遠で違和感に満ちた不快なものであると感じる。本作品の構想においてハントケが特に強調するのは次の点である：「この男は可能な限り人目に立たず、とは言え完全に陳腐な男であってはならない」¹⁶⁾。

ハントケはこの物語を「自らに帰属する大きな怒りと激情を以て、自分自身の人生感を描写する」¹⁷⁾ 明確な意識と意図に基づいて書いたにも拘らず、例えば作家のような平均的とは言えない人間の特殊なケースを物語ろうとしたのではないのである。

ハントケは自らの人生感と他者のそれとの接点を探る。しかし、この試みはある種の矛盾を抱えているように思える。なぜなら、ハントケはそのような他者との接点を作品のなかで獲得しようとする一方、同時に他方では、作家として現実を提示したり克服したりすることにはまったく興味がなく、重要なのは自分自身の現実を示すことであると考えているからである¹⁸⁾。ところが、ハントケ自身はそこに矛盾を見ない。ハントケの「考えでは、一人の作家が決意を以て自分自身を明らかにしようとししない限り、あるいは自分自身を探究しようとししない限り、そしていずれのごまかしも説明も捨て去るよう努めない限り、彼は誠実足りえない」¹⁹⁾。作家として「誠実である」とは、他者に対して責任ある (verbindlich) 文学を目指すことである²⁰⁾。ハントケは自分自身の現実を書きながら、「他者のために書く」あるいは「他の人々のまっただなかで行動する」²¹⁾ という意識を持ち続けるのである。この文学的要請には、すでに上述したハントケの楽観的な考え方、つまり「表層 (体験)」と「深層 (心の動き)」はすべての人間に共通するという見解が改めて認められる。もちろん、その要請が文学的形式として実現されているかどうかという問題はさて置いての話であるが。

ハントケが『真の感覚の時間』で書こうとした平均的なサラリーマンが²²⁾、その日常生活のなかで、コイシュニクのような過激なやり方で、自らの人生が疎外されていることを自覚しているかどうかは、確かに大いに疑問である。ハントケはこの物語のなかでむしろ「一人の頭脳労働者の話」を書いている、というブーゼルマイアーの解釈には妥当性がある²³⁾。

しかしそれにも拘らず、コイシュニクがまったくむき出しの感覚として自らの内面から汲み尽くすものが、ひょっとしたら慣れ親しんだ日常の現実における読者自らの内的な危機を気づかせるものである可能性は否定できない。なぜなら、現代社会においては、本人が自覚しないにせよ、平均的な人間も日常の現実に関与されているからである。

コイシュニク自身は自分が誰かを殺してしまった夢のなかで、否応なく自分自身が疎外された存在であることを認識させられる：「突然、彼はもはやそこに属さない者になっていた」(8頁)。

ちなみにコイシュニクが見た殺人の夢は、この物語のテーマにとってそれ自体としては何の意味もない。それは単に、コイシュニクが慣れ親しんだ日常のバランスから放り出され²⁴⁾、自分自身の存在と生、さらには見慣れた外部世界の意味について疑問を持つことを強いられる混乱状態をもたらしきっかけにすぎない。しかもこのきっかけは、ハントケのこの物語が大きな類似を見せるサルトルの『嘔吐』におけるそれと同じくらい取るに足らないものである²⁵⁾。サルトルの場合、主人公の思考是一片の紙切れを拾い上げることができないという不可能性によって、スイッチが入れられる。

サルトルの主人公アントワヌが一枚の紙片のことをきっかけに、自らの意志が自由ではないことを認識するように²⁶⁾、コイシュニクはかの夢によって、自分自身の行為を自由に決定する能力を奪われてしまっていることを把握するのである。

とした。しかし、それとさとられないために、彼はこれまでとまったく同じように生き続けなければならない、とりわけ自分があったとおりのままにとどまらなければならない。この方法だと、彼がいつものように他人と一緒に食卓についただけでも、一種の偽装になってしまった。そして突然自発的に自分のことや《以前の生活》のことを大いに話し始めたのも、人の注意を自分からそらすためだけにやったことだった。(8頁)

コイシュニクにとって、他者はもはや何かを共有したり、自分を表現したりする相手ではなくなってしまった。他者は彼には、自らの態度や話し方のほんのちょっとした間違いから、自分の本当の顔を見破ってしまうかもしれない観察者のように思えた。

この意識は他者に対する説明しがたい恐怖に変容する。彼の愛人であるベアトリスも例外ではない。

いまや突然、彼は何か間違ったことを言ったり、やってしまったりするのではないかという不安に襲われた。彼はどんなことをするのも、何かを考えなければならないようになってしまった。例えば肉を切り取る時も、抱擁するときでも、そのうえ息を吸い込むときでさえも。手慣れたことをするときでさえ、彼は「コルク・を・瓶・から・抜く」、「ナブキン・を・膝の・うえ・に・置く」というように、へまをやらかすのを避けるためにまるで儀式の手順を踏むかのように慎重に実行した。死ぬほどの恐怖に襲われて、彼は突然家に電話をした。《すべて健やかか?》とコイシュニクは尋ねた。彼は不安をさとられないように、《健やか》という奇妙なことばを使った。ふたたびテーブルに戻ったとき、彼はすべてを自分でやろうとした。いつもならベアトリスが食事のあとに、例えば林檎を剥いてくれるのがお気に入りだったのに。(28頁)

しかし、コイシュニクの思考回路には必然性も脈絡も欠けている。彼の感情は基本的に不安から成り立っているが、この不安感唐突に転換する、例えば嫌悪感や憎悪、あるいは幸福感や全能の感覚などから成る感情の複合体の基盤を成していると言える。つまり、コイシュニクは精神分裂症的な感情の不安定さを病んでいるが故に、自らの存在の支えを失っている状態にあると言える。

彼は、たった今道を曲がったときに持っていた感覚を思い出そうと努めた。どの曲がり角? 突然、何も思い出せなくなってしまった。思い出そうと思ったこと以外のことも。確かにすべてやったことは列挙できたのに、何も思い出すことができなかった。彼は事実は記憶していたが、そのときの感覚は思い出せなかった。(60頁)

コイシュニクが心のなかで脈絡のない、そのうえ互いに矛盾し合うさまざまな感覚にあっふあっふする一方、他方ではそれにも拘らず、あるいはむしろそれだからこそ、無感覚な状態にいるという矛盾は、自我が精神分裂症的な状態に瀕していることを明かしている。コイシュニクが強迫観念的な知覚による感覚の洪水にも拘らず免れることができない無感覚は、自己が「自分自身や他者の実在や生命感、あるいは自律性やアイデンティティを自明なもの

として受容できない」²⁷⁾ という精神分裂の症状と理解できる。こうした心的状態は、自らが正しい自己と偽りの自己に分裂していると看做すことに起因する。

自分自身の顔が自分のものとして知覚できないコイシュニクは、明らかにこの自己の分裂、つまりアイデンティティの喪失に陥っていると考えられる。

彼は思いがけず、タクシーのルームミラーに映る自分の顔を見た。それが自分の顔だとは、すぐに思いたくなかった。そのくらい、それは醜いものだった。何か比較するものを捜したわけではないのに、即座に数種類の動物が心に浮かんだ。こんな顔をした奴は、自分の考えや感情を口にできるはずがない。彼はもう一度鏡のなかの自分を見た。しかし今度は、毎朝パン屋の鏡のまえを通りかかるときのように身構えていたので、もはやさっきの顔はなかった。わざとしかめ面を作ってみても、ふたたびその顔にはならなかった。しかし、確かにその顔はあった。その一度限りの先入観のない一瞥で、コイシュニクは自らの外見との折り合いさえ失ってしまった。(44頁)

これぞ本当の自分だと思った自己を、主人公は他者にさとられてはならないと思った。それはあまりにも醜く、かつ恥さらしなものだったため、むしろどんな恥さらしなことでもやってしまえそうな程である。

いずれにしてもこのような顔を持ったからには、おとなしくしていなくてはいけない。このような仮面をつけながら、自分自身に語りかけるなんて、思い上がりもいいところだ。親しげに自分に向かって《なあ、おまえ!》なんて言うことは、金輪際できない。その一方で、(中略) こんな顔をしていたら、これまで夢のなかでしかできなかったこともできるだろう! そう思ったとたん、彼はかつて夢のなかで何とも言えない奇妙な快感を味わいながら、一人の女に向けて放尿したことを思い出した。当時、夢から覚めたとき、彼は戸惑った。これは自分じゃない、と彼はすぐに思った。しかし、いま新たに発見した顔には、あの快感がふさわしかった。あの快感はもはや奇妙なものではなかった。あれは俺だった。そして彼は気づいた。この仮面をぬいだ顔を持っていれば、もはや奇妙なものなど何もありえないと。(中略) ついにコイシュニクは自分自身に認めた。あの夢のなかで老婆を殺したのは、淫楽殺人だったということ。(44頁)

もはやコイシュニクにとって、自己を同定された存在として感じることは不可能である。「私は自分をとり戻したい」²⁸⁾ という、自分の顔を奇妙で馴染みのない物体としてしか知覚できないアントワヌ²⁹⁾ の願望は、コイシュニクにとっても根本的なものである。しかし、コイシュニクの場合、その願望は次のとおり、自己暴露というネガティブな、しかもアンビバレントな自己解放の欲求と結びついている:「彼ははじめて、自分を裸で曝け出したいという欲求を感じた。しかもどこかの誰かに対してだけでなく、社会全体に向かってだった」(64頁)。

このアンビバレントな自己解放あるいは自己実現は、自分の何かを隠さなければならないと信じているコイシュニクにとっては、もちろん不可能である。「彼と比べれば、人間らし

く見える」(65頁) 人々が無自覚に所有する安全な状況を得ようとするなら、彼は自らに与えられた役割のうしろに自分を隠すしかない。オーストリア大使館の広報官という社会的役割が、他者に本当の自分を見破られる危険から彼を守り、見せかけのアイデンティティを保証してくれる。

新政府の政策プログラムに関する記者会見の参加者として、コイシュニクはまずは心配無用だった。ここでなら、例の死の兆しもすぐに想像すらできないものに思えた。(中略) ただ座り、他の多くの者にまぎれてうっとりとしながら一緒にペンを走らせるだけでよい。いまや平和そのものだった。(中略) 他人の公式に従って自分のことを考えることは、何とも心地よかった。彼が他の者と一緒に書き取る政策綱領は、自分がどのような者で、何を必要としているかを、しかも順序立てて！ 教えてくれた。(中略) 俺は定義された！ とコイシュニクは思った。(中略) 定義されたことで、彼はついに目立たない存在となった。自分自身に対してさえも。(中略) だがふたたび今日のように危険が迫ったら？ だとしても、大人がするように、すべてがあるべきところにあると認めてさえいれば、自分をいつでも改めて定義してもらえる馬鹿みたいに安全なシステムがある。そうすれば、本当の俺が誰であるかは決して発覚することはないだろう！ とコイシュニクは満足して思った。(71頁)

ここでもう一度、次の点について指摘しておかなければならない。それは、コイシュニクの苦悩が実存的な矛盾に由来しているということであり、その矛盾の特徴は、彼が一方では外部世界、つまり他者に対して自分を隠さなければならない、換言すれば自分の正体を見破られてはならないという恐怖感を持っていながら、同時に他方では、自分の本当の姿をすべての人のまえに曝け出したい、つまり自分が誰であるかを彼らに認識してもらいたい、またそうしなければならないという、自己保存への強い欲求を感じているところにある。コイシュニクは突然、この根本的な矛盾に気づいてしまったため、意識的に二つの顔を使い分けなければならなくなった。一つは自分自身だけに向け、もう一つは外部世界に対して見せる顔である。しかし、この二つの顔の間には何のつながりもないように思われたため——もちろん彼は両方とも結局は本当の自分の顔であることを認識していない——、彼は両者の狭間に陥ってしまうのである。これが、コイシュニクのアイデンティティ喪失の原因である。

コイシュニクの姿をとおして示されている内的状態は、仮令この主人公のように病理的でないにしろ、高度に文明化した現代社会に生きる平均的な人間にも当てはまるのではないか。それが、この作品でハントケが表現しようとしている見解であると理解することは問題なからう。しかし現実には、平均的な人間はコイシュニクが苦悩する問題などとはまるで関係がないかのように、安心感をもって日々の生活を送っている。だからこそ、わたしたち平均的な人間も、コイシュニクのように自覚はしていないにしても、「自分をいつでも改めて定義してもらえる馬鹿みたいに安全なシステム」に己の生の安心を負っていると考えるハントケの見解は、大いに妥当性があると言える。この意味において、ハントケは「典型的なサラリーマンの書」を書こうと思ったのであろう。

統合された存在の探求

本作品では、終始コイシュニクの知覚をとおして、「個々の事物からなる無秩序な世界」³⁰⁾が描かれている。それにも拘らず、この物語は主題的にある時点で急変する。それは、コイシュニクが自分を訪ねてきたオーストリア人作家によって、思いがけず正体を見破られてしまったことによって引き起こされる。客によって仮面を剥がされたコイシュニクは、はじめて外部世界に裸の自己を曝け出すことを余儀なくされる：「俺が本当は誰であるかが、ばれてしまった。(中略)俺の芝居ももはやこれまでだ」(97頁)。

この正体暴露によって、いったい何がコイシュニクのなかで変わったのだろうか。主人公の思考は相変わらず場当たりのであるが、それにも拘らず、ある一点に収斂し始める。それは、何か不変のものを獲得したいという願望である。「何か不変のもの」とは、作者の考えによれば明らかに「幸福」であるが、それは「単なる一過性の雰囲気ではない」³¹⁾。一過性の雰囲気としての幸福感であれば、コイシュニクはすでに正体を暴露されるまえに、何度となく感じている。例えばそれは、「マロニエの葉と一片の懐中鏡、それに子供のお下げの髪留め」(81頁)の三つの物を見たときに生じた感覚である。コイシュニクは、それらの物を突然「奇跡の物」として体験したと感じ、そこに「すべての人間のために存在する秘密のイデー」(82頁)を発見したと思ひこむ。そのとき彼は自己の解放と実現とともに、他者との絆をも予感するのである：「彼は突然、強い解放感に満たされたため、もはや一人でいたくないほどであった。(中略)砂のなかに、我が意を強めるその三つの奇跡の物を見つめながら、彼はすべての人間に対してどうすることもできない愛情を感じた」(82頁)。

しかしこうした感覚は、次から次に訪れては、またすぐに過ぎ去ってしまう束の間の雰囲気の一つにすぎない。これらの雰囲気は気まぐれで、互いに入り乱れながら結合し合っているだけで、それからは何も生まれない。それは、まさに無意味なものである。コイシュニクは、いまちょうど他人との絆を感じたばかりなのに、次の瞬間には泥酔のためバスから降ろされてしまう北アフリカ人のことを助けようとしめない。コイシュニクがかの三つの物を目にして満たされた感覚は、確かに何か本当のものなのだろう。だがしかし、その真実性は根本的に束の間のものであり、主観的なものにすぎない³²⁾。その意味で、コイシュニクが提示する感覚の問題性は、それが偽物であるとか、あるいは恣意的なものでしかないということより、その感覚がまったく持続性を持たないという事実の中に見出される。まさにその持続性の欠如によって、コイシュニクの感覚は結局意味のないものになってしまうのである。

この物語の中心はその前半、つまりコイシュニクの正体が暴露されるまでは、主人公が自己に対する疎外感あるいは自己の分裂に苦悩するという、救いようのない内的状態を描写することで占められている。一方物語の後半では、主人公が自らの感情の複合体、特に幸福感到持続性を追ひ求めることによって、統合された自己を取り戻そうとする試みが語られる。

コイシュニクにとって真の感覚の時間は、娘アグネスとの関係においてようやく始まると言える。なぜなら、アグネスこそ統合された自律的存在の手本であると思われたからである：「アグネスは、ただ一人自分のためにそこに座っていた。彼女はコイシュニクのことを、ただ何の心配もなく彼女自身と関わるために必要としているだけだった！」(131頁)我が

娘の「自分のためにある（Fürsichsein）」姿を見ることが、コイシュニクに新たな始まりを予感させる：「ようやく一日が始まる、と彼は思った。彼は自分で何もしなくても、目が開いて行くのを感じた」（131 頁）。

我が娘とのこの体験を通して、コイシュニクははじめて、これまでの自分の人生が如何に無意味なものであったかを本当の意味で認識する。恣意的かつ気分的に自己を感じることの代りに、主人公はようやく自分自身について省察することを始める。このことは、次の条が示すように、彼が新たな生を獲得するために、生に対するこれまでの虚無的な冷淡さを克服しようとすることを暗示している：「（前略）一瞬、これまで無駄に過ごしてきてしまったすべての時に対する苦々しい思いと、自分自身に対する失望感が彼を襲った。これまで彼は何も体験してこなかったし、何一つ試みてこなかった」（139 頁）。

生に対する無関心と虚無感を克服するとは、つまり持続的に幸福感を持ち続けることを意味する。ではいったい、どのようにそれを達成するのか。この疑問に対して作者ハントケがある原理的な考えを持っていることは容易に察せられる。それはいたって単純なことであるが、それ故現実的でもある。我々の疑問に対するコイシュニクの回答は次のとおりである：「俺は仕事を始めよう。そして何かを見つけ出そう。俺には、何かを見つけ出すことができる仕事が必要なんだ」（139 頁）。このコイシュニクの答えを、ハントケ自身は次のように裏書きしている。

（前略）幸福は一過性の雰囲気などではないということを、主人公は認識します。雰囲気が終わってしまうことは、彼が自分自身と他者のために法則のように不可欠な仕事を見つけることで回避できます。（中略）そこでこの主人公は、何があの恐ろしいくらい変わり易い雰囲気に、いくらかでも秩序と持続性を与えることができるかということをお考えしようとします。その唯一のものは——こんなことばを使うことを許してください——疎外されていない仕事です³³⁾。

「幸福は一人では成就できない」³⁴⁾ので、コイシュニクはいよいよ他者に交わろうとする。他者の下でこそ、生に対する彼の無関心は甘美な共感に変貌するはずだからである。コイシュニクはもはや、現実の世界のものではない「思い出も夢も」（152 頁）必要としない。かの三つの事物を見たときに得た「イデー」は、他者への共感と関与を通じて現実的な価値を獲得するのである。（とは言え、コイシュニクには実存主義的な意味において、カミュの『ペスト』において重要なモチーフを成している行為への意志と行動力が欠けている。それにも拘らず、本作品がそのテーマ設定においてカミュに非常に近い位置にあることは十分に認められる。）ようやくのことで「自分として在ること」に到達した自己にとっては、いまや無私の状態では他者に共感することを通してはじめて、統合された存在として自己を実現する可能性が生ずると言える。次の条は、それを主人公が認識したことを暗示している。

コイシュニクは自分自身のためには、もう何も望まなかった。見慣れた光景は、彼の目にはまるで幻影、しかも自然な幻影であるかのようにゆらゆらして見えた。それらの光景の一つひとつは、汲み尽くすことのできない横溢を見せていた。何の価値もなくな

ってしまった彼は、自己喪失のエネルギーを使って行き交う他者に乗り移ったのだった。彼が自分にとっては何の役にも立たない幸福を彼らに移しかえるために、ほんの一瞬ショックを与えると、彼らは歩調を変えるに違いない。彼はまだ何とか、彼らと一緒に生きていた。この状態はもはやただの気まぐれではないし、すぐにまた消えてなくなってしまう一瞬の気分でもない。これは、たとえありとあらゆる束の間の気分から成っているにしても、勝ち取った確信、そうこれがあれば仕事ができるという確信だった。このとき彼には、あの三つのものをマリニイ広場の砂のなかで見たときに現われたイデーが応用できるように思われた。世界は秘密に満ちたものになることで、彼にその扉を開け、征服可能となった。(151頁)

おわりに

以上、わたしたちは『真の感覚の時間』の物語の意味を、そのテキストを丹念に読み解くことで明らかにしてきた。その際、わたしたちの関心は主に本作品の主題に向けられていた。しかし当然のことながら、主題および作者の文学解釈と語りの形式とは互いに密接に関わり合っているのだから、おわりに当たって本作品の語りについて若干の考察を加えることとする。

本作品の語りに関してすぐに認められることは、この物語のストーリー（仮にそう呼べるものがあつたとした場合）が継続的な筋の展開に基づいておらず、単に並列された個別の出来事の緩やかな結合によって成立しているということである。この語りの方は、最初の主題的まとまりを成す第三章まで、つまりコイシュニクがオーストリア作家に正体を見破られるまでが特に顕著である。しかしその後、主に主人公の内的体験についての語りから構成される第五章から最終章までも、同様の語りの特徴が認められる。

いずれにしても、語り手は物語に秩序、つまりストーリーを与えようという意思を一度たりとも示さない。語り手は主人公にぴったりと寄り添い、後者と同じ角度から事象を知覚する。その際、語り手は語りにおいて一切の操作を放棄しているようにみえる。物語は、主人公の思考のプロセスが少々誇張されているにしても、まるで生身の人間のそれのように直接的かつ無秩序に叙述されることで成り立っている。

しかし、ここに作者による語りの操作を見逃してはならない。個別の事象が無秩序に語られることは、作者の語りのテクニックにとってはまったく必然的である。作者ハントケは病的な知覚の混乱に、個別の人間の内面の危機的状態のみならず、人間を疎外する危機的な外界をも投影させようとしているのである。

主人公の物語を形作っている個々の事象は、確かにハントケ自身の感覚と結びついていると考えてよいであろう。しかし、この物語が作者の現実の再現であるなどと考えるはいけなない。ハントケは自分自身の個別の体験を通して、ひとつの物語を「でっちあげる」ために「普遍的な個別の事象」を探りあてようとする。つまり、現実の個別の事象から、「予め計算されたのではないパースペクティヴ」が生ずるような虚構を創作することを意図しているのである。そうでなければ、創作は他者に対して責任あるものにはならない、とハントケは信じている³⁵⁾。その意味においてハントケは現前の世界像を破壊し、それによってこれから獲

得しうる未来像を他者に向かって描きだそうとしているのである。最後に、ハントケの文学活動の基礎とも言える、自己の主観的な体験と普遍的な表象とのあいだの関係に関する作家自身の分析を引用することで、ハントケが書くという行為に見出している意味に迫ってみたい。

わたしが過去においてこれまで見たことや聞いたことのすべてが、あたかも自分の中で即座に本来の姿を失ってしまう感覚。つまりそれは、ことばで叙述することも形象として描くこともできず、すぐに何かまったく形のない蛹のようなものに変容してしまうかのような感覚です。わたしの中にあるこのような形のないたくさんの蛹を、何か別のものに変化させることが、わたしの書くという行為の難しさであるに違いありません。そして、書くという行為が形のない蛹と化している何千という体験を、まったく新しい形象へと呼び覚ますことになる。しかしその新しい形象は同時に、わたしの感覚を通じてなお原初的な体験との関係を保っていて、そうした正真正銘の現実の、しかし意味のない事物に対して、わたしの意識と実在の神話的な表象であるのです。——恐ろしいくらい抽象的な数えきれない蛹としての中間物、つまり事物と表象のあいだの中間物からわたしの中に生まれる表象（中略）、いずれの言語も表象も持たない胎児のような中間物を、すでにあるものでなく、これから成るものとして書くことによって、しっかりとした表象と言語に定着させ、そして静かに光を発する何か新しいもの、しかし古いもの、つまり原初的な体験がそこに感じ取られるような新しいものにすることが、わたしにとっての未来の仕事なのです。（後略）³⁶⁾

注

作品からの引用及び参照は、直後に頁を示した。使用テキストは、次の通りである：“Die Stunde der wahren Empfindung”. suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1975.

- 1) Heinz Ludwig Arnold: “Gespräch mit Peter Handke”. In: TEXT + KRITIK 24/24a (vierte Auflage), München, 1978. S. 39
- 2) Manfred Durzak: “Der deutsche Roman der Gegenwart”, (dritte Auflage), Stuttgart, 1979. S. 465f.
- 3) Michael Buselmeier: “Das Paradies ist verriegelt”. In: TEXT + KRITIK 24/24a, S. 69
- 4) Durzak: S. 463
- 5) Peter Handke: “Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes”. In: “Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiele, Aufsätze”. Frankfurt am Main, 1969. S. 270
- 6) ibid., S. 268
- 7) ibid., S. 270
- 8) Arnold: S. 42
- 9) Handke: “Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes”. S. 268
- 10) ibid., S. 268
- 11) ibid., S. 264
- 12) Vgl. Heinz F. Schafroth: “Von der begriffsauflösenden und damit zukunfts-mächtigen Kraft des poetischen Denkens”. In: TEXT + KRITIK 24/24a, S. 70ff.
- 13) Arnold: S. 44
- 14) ibid., S. 44
- 15) ibid., S. 44
- 16) ibid., S. 34
- 17) ibid., S. 33

- 18) Handke: "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes", S. 269
- 19) Arnold: S. 33f.
- 20) ibid., S. 34, S. 44: これに関してハントケは次のように述べている:「作家はみな自らの人生において一度は、次のような虚構を片づけなければならない瞬間に襲われるに違いありません: 何ものも存在しないし、いかなる説明もないし、いかなる意味もない。世界に存在するものは、自分自身も含めてすべて馬鹿げたもので、すべてくだらぬものだ、という虚構を。そしてそうしたことを、作家はいずれ描写することを試みなければなりません。ただし、今わたしがここで話しているように薄っぺらな形式ではなく、個々の事物に基づいたストーリーや物語としてです。そうした物語によってこそ、それは他者にとって責任あるものになるのです」(S. 34)、「文学は『自我』の最深部に入り込んで行かなければ、責任あるものにはならないと、わたしは信じているからです」(S. 44)。(傍点は引用者による)
- 21) ibid., S. 37
- 22) ibid., S. 37
- 23) Buselmeier: S. 66
- 24) Vgl. R. Nägele/R. Voris: "Peter Handke". Autorenbücher, 1978, S. 61
- 25) サルトルの小説のタイトルでもある「嘔吐」は、『真の感覚の時間』の重要なモチーフとして繰り返し登場する。ハントケが自らの物語の構想を『嘔吐』に負っていることは、疑う余地がない。しかしながら、ハントケ自身がサルトルのモチーフを借りたということを隠していないことを考えると、むしろ本作品が単なるサルトルの模倣であると理解することはできない。サルトルから拝借したモチーフを以て、ハントケは自らの作品に固有のテーマを与えようとしている。サルトルの作品が存在の哲学的認識そのものを問題にしている一方で、ハントケの場合はむしろ個人の意識の描写、つまり不変なる本性に根ざした存在ではなく、その者にとっては「いずれの事物でも情緒的な価値として、いとも簡単に交換可能なものになってしまう」(TEXT+KRITIK 24/24a, S. 35) ような存在の意識の描写に力点が置かれている。ハントケの意図は、存在が如何なるものであるかを描写することではなく、それがいかにして幸福でありうるかを描写することにある。
- 26) J-P. Sartre: "La Nausée". Collection folio, 1976, S. 23f. J-P・サルトル:『嘔吐』(白井浩司訳)、人文書院、1995年、19～20頁。「大騒ぎをして言うほどのことはないのだ。私は紙片を拾いあげることができなかった。ただそれだけのことである。(中略) 私は一秒ほどからだを曲げたままだった。〈書取一白い木菰〉という文字が読めた。それから手ぶらで立ち上った。自分はもう自由ではない、自分のしたいことをもうすることができない。」
- 27) Ronald D. Laing: "Das geteilte Selbst". Rowohlt Taschenbuch, 1976, S. 36
- 28) J-P. Sartre: "La Nausée", S. 33. J-P・サルトル:『嘔吐』: 30頁。
- 29) ibid., S. 32. 前掲書: 29～30頁。アントワームは自らの顔を次のように知覚している:「私の視線は徐々に、うんざりしながら、額の上、頬の上へ降りて行く。そこではなんら確固としたものに出会わない。そのうち砂にはまりこんだように進めなくなる。あきらかにそこには、鼻があり、眼があり、口がある。しかしそれらのいずれもがなんの意味も持っていない。人間的な生氣さえもない。しかしながらアニーもヴェリーヌも私が潑刺とした様子をしていてと言っていた。私があまりにも自分の顔に馴れっこになっているのかも知れない。叔母のビジョワは私がまだ小さかったころに言ったものだ。『あんまり長い間、鏡をみつめていてと猿にみえてくるよ』と。私はそれよりもっと長い間、自分の顔を眺めたにちがいない。私の眼に見えるものは猿以下のもの、植物とすれすれのもの、腔腸動物類の水準にあるものだ。それは生きている。そのことを否定はしない。しかしアニーが考えていたのは、そういう生のことではない。私は肉が微かに傾えるのを見る。鈍のない肉片が生氣をとり戻し、無造作にびくびくと動く。特に眼は、これほど近くで見るとぞっとする。それは硝子玉のようで柔かく、なにも見えそうにない。赤く縁どられていて魚の鱗のようだ。」
- 30) Arnold: S. 32
- 31) ibid., S. 37
- 32) ibid., S. 37
- 33) ibid., S. 37f.
- 34) ibid., S. 38
- 35) ibid., S. 31
- 36) Peter Handke: "Das Gewicht der Welt". suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, 1979, S. 30f.