

# ペーター・ハントケは何処に向かって帰郷するのか？

—— ハントケ文学の転換点としての『ゆるやかな帰郷』に関する考察 ——

服 部 裕\*

“Publikumsbeschimpfung”（『観客罵倒』）や “Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms”（『わたしは象牙の塔の住人』）などのタイトルが象徴する通り、その挑発的な文学表現のおかげで、ある種ポップアートの「スター作家」<sup>1)</sup>として位置づけられていたペーター・ハントケは、1979年の“Langsame Heimkehr”（『ゆるやかな帰郷』）によって、その後の文学スタイルを決定づけることになる新たな方向に大きな一歩を踏み出す。

それまでの作品が、例えば“Kaspar”（『カスパー』）や“Die Angst des Tormanns beim Elfmeter”（『ゴールキーパーの不安』）などの主人公のように、日常の言語使用への癒しがたい違和感によって既成の社会秩序や言語使用の自明性を懷疑し破壊する、言わば否定的表現を通して言語批判的なテーマを展開しているのに比べて、『ゆるやかな帰郷』（以下『帰郷』）の主人公ゾルガーは、様々な困難を感じながらも終始自らの世界を構築しようという肯定的な意志を明瞭に意識化している。作家自身は、この新しいコンセプトを以下の通りに説明している。

わたしにとって、（これまでのように）実証的なもの、つまり事物を青少年期の願望と共に捕捉するだけでは十分でないのです。また、『ゴールキーパーの不安』で単に市街電車のことを叙述したり、新聞を読む人や映画に行く人、つまりあちこちをほっつき歩いたり、あるいはあれこれと道に迷う人の午後のひと時を言わば歴史家のように表現することには、もはや意味がないのです。そうした表現への情熱はもうありません。その代わりに、それはこれまでのものより掴みづらいものなのですが、新たな情熱が生じました。それは—— どう言ったらよいのでしょうか——（長い間）、それは、そうあなたもすでに気づいたように、空間について語ることに価値を見いだす情熱なのです。空間は、それ自体について語らせることを簡単には許しません。つまり、人を心地よくし、しかもそれなしには己を越えて行くことができないような空間には、それについて語ることが可能になる瞬間がきわめてわずかしかなのです<sup>2)</sup>。

つまり、『ゴールキーパーの不安』の主人公ブロッホのように現実世界を異化することによってそれをネガティブに叙述するのではなく、物語るのがきわめて困難な「空間」、それも人間を「心地よくする」空間をポジティブに語ることが、ハントケが向かおうとした新たな

な文学的境地であることは間違いない。それは、そのタイトルが暗示しているように、本来の場所、言わば自らの文学の「故郷」への帰還を意味している。しかし、「故郷」とはいったい何処にあるのか。ハントケは何処を目指して、どのように帰郷しようというのか。こうした問いかけに自ら答えるかのように、作者自身の分身である主人公ゾルガーは帰郷の物語をあくまでもゆっくりと語る。

語り手ゾルガーの内省的な物語、それは目の当たりにする空間（＝自然）を自らの感覚と意識との連合のなかで言語化する（叙述する）ことによって生み出す物語であるが、その物語で語られる「帰郷」には、二つの異なる次元が絡み合っている。一つは劇的な要素がほとんどない物語のゆるやかなストーリーに明示される「帰郷」、つまり地質学者である主人公ゾルガーが客人として滞在しているアメリカ北西部のアラスカから、西海岸の都市（サンフランシスコ）と東海岸の都市（ニューヨーク）を経由して、そこから所謂「故郷」であるヨーロッパへと出発するという意味での文字通りの「帰郷」である。この「帰郷」に含意されるのは、ヨーロッパが（善し悪しは別として）作家ハントケとその語り手にとっては回避できない文学の淵源であるという事実の認識である。それはつまり、直接的に物語るべき対象ではないにしても、オーストリアとドイツを含むヨーロッパ（の歴史、社会そして人間）こそが自らの文学的現実の逃れようのない出発点であり、ハントケ文学のリアリティの土台であることを意味している。ハントケの以下のことは、それを十分に示唆している。

そもそも『ゆるやかな帰郷』は、この構想が頭に浮かび始めた頃は、『オーストリアの奥深くへ』というタイトルになるはずでした。わたしは、眼差しが様々な宗教や国家や風景の原形に回帰して、この国の最深部に到達するような大部の話を書くつもりでした。しかし、個別の事象をつなぎ合わせてそうした奥深いオーストリアを想像したり、あるいは自由に夢想したりすることはまったくできませんでした<sup>3)</sup>。

表現対象としてのヨーロッパへの回帰という文学の内容と関わる意味とは別に、自分はどうのように、何のために、そして何について語るべきなのかという文学の形式、つまり書くという行為そのものの意味を根源的に問い直すことが、「帰郷」に含意されたもう一つの意味である。

それは、75年の『真の感覚の時間』までのほとんどの作品に見られる「憎悪」の感覚を基調とするネガティブな文学世界に対する決別を意図していると言ってもよい。その挑発的かつ否定的な文学的態度を以て、読者と文壇のいずれに対してもあえてネガティブな作家像を植えつけようとしたかにみえるハントケは、『帰郷』によって明確にネガティブな文学世界を克服する意志を表現しようとしたのである。

わたしは、ネガティブなものに飽き飽きしているということだけは言えます。（中略）もちろん、日々わたしはたくさんの人間を軽蔑しています。しかし、それを表現することばの持ち合わせはありません<sup>4)</sup>。

## 「至福」への欲求

ゾルガーはすでに、自分と親しくなった何人かの人間より長く生き、もはや思慕も感じなかった。しかし、しばしば無私の生存欲を感じ、ときおり動物のようになって臉を圧迫する至福への欲求を感じた。(S. 9)

他の作品同様、『帰郷』の冒頭のフレーズは十分な明瞭さと同時に、不可解な謎によって、読者を否応なく物語世界のまっただ中に引き込む。明瞭なのは、これから語られる物語が「至福」を求めるものであることであり、謎なのは、「無私」と「生存欲」といった一見矛盾しあう概念が親和的な概念として措定されていることである。同じことは、「思慕」の否定が「至福への欲求」と並列されていることにも言える。こうした矛盾は、これまでの作品と同様にハントケが描く人間の感覚や意識の根源を成すものであり、主人公の知覚および意識構造が精神分裂症的であるという指摘の根拠もそこにある。

しかし、こうした矛盾する感覚と意識を基調とする物語は、作家自身が「それ（『帰郷』）はまさに心理的な物語ではありません<sup>5)</sup>」と言うように、統合を失調した人間の心理そのものを精神分析的に描くことを意図しているのではなく、「しっかりとした輪郭を持った、しかしまったく透明な主人公」を通して「世界を透かして現わすため<sup>6)</sup>」の物語なのである。つまり、ほとんど性格づけが成されていない主人公の感覚と意識の連続だけから成立しているように見える、一見心理的かつ抽象的な物語は、実は以下のように世界の「構造」を表出させる作者の意図に貫かれている。

主人公がひとつのキャラクターになることと、そこに心理学が入り込むことを如何に回避するかも、わたしの大きな問題でした。わたしはゾルガーによって人間を包摂する大きな構造（中略）を創作しようとしたのです。しようとしたということではなく、それはむしろわたしの本能なのですが、誰もが主人公の体験や眼差しや耳、それにその思考に自らを投影することができるようにしたかったのです<sup>7)</sup>。

世界を投影する主人公という意味では、『帰郷』のゾルガーは『ゴールキーパーの不安』のブロッホや『真の感覚の時間』のコイシュニクと同じ役割を担っている。しかし決定的に違うのは、すでに上でも触れたが、ゾルガーがブロッホやコイシュニクがしたように、世界の秩序の自明性を、自らの感覚と意識の歪みを通して混乱させ、懐疑することに主眼をおくことはしないところにある。ゾルガーはむしろ、ブロッホやコイシュニクが暴いた混沌とした事物とことばの関係、つまり日常の言語世界とその虚偽性に苦悩する人間を如何に修復することができるかという可能性を追求する。自らの主人公が暴いてきた世界の虚偽性や、近代の繁栄の中での個人としての人間の疎外を前にして、ハントケは如何にしたらそこでポジティブに生きることが可能かを探求する物語を創作しようとしているように見える。

その意味において、ハントケの文学が広い意味での近代文明批判を出発点としていることは疑いようがない。人間の精神を謳歌し、自立的市民の価値を称揚しようとした近代文学の古典主義や、自己の自由と実現を求めたロマン主義以降、近代人は多かれ少なかれ、自分自

身が構築してきた合理的な近代文明による自らの疎外と闘ってきたと言える。70年代半ばまでのハントケの文学も、アドルノの思想がそうであったように、そうした近代への否定的批判精神に貫かれている。その意味では、その時期までのハントケ文学は、まさに近代文学の最後のステージの端に位置していたと考えてよいだろう。それは言い換えれば、ハントケの文学が、1966年の「47年グループ」の会合における文壇デビューの当時、まだ自身が鋭い批判の矛先を向けていた所謂政治社会派的文学と、表現形式の違いこそあれ同じ近代文学の系譜に位置していたということを意味している。

しかし、ハントケは1979年の『帰郷』によって、否定的な近代批判の領域から脱却し、新たな創造的かつ自律的な文学世界を構築しようとしたのである。その意味において、「内面世界への逃避」や「新たな主観主義」、あるいは「ネオ・ロマン主義」などと定義づけられることもある『帰郷』以降の作品を、「近代後の文学」<sup>8)</sup>に属するものとする考え方には一定の妥当性がある。

ゾルガーは、現実世界で自己を喪失してしまったという思いに襲われるコイシュニクの感覚や、自己をネガティブな形象としてしか実感することができないプロッホの意識を克服して、「それがわたしだ!」(“Das bin ich!”)(S. 203)と云うようなポジティブな状態を獲得しようと決意したと言える。この自己の発見とも言える状態こそ、「至福(Heil)」であり「救済(Erlösung)」(S. 147)を意味しているのである。換言すれば、それは自由の代償として近代の人間に運命づけられた孤独や疎外の状態を克服することである。とは言え、克服するとは、人間がそうした状態にいることを否定したり無視したりすることではない。それは、あくまでも孤独で疎外された人間であるという認識を持ちつつ、つまり自らの出自である近代を許容しつつ、さらにそれを呪う代わりに、他者と己のいずれをも肯定しようような生き方をすることを意味している。

物語の底流を成すこの肯定的な姿勢は、東海岸へ出発する前夜、隣家の夫妻を訪問したゾルガーがきわめてポジティブな感覚に満たされ、他者との新しい世界に受容されることを心から願うところに端的に表れている。

そうすると一台の車がゾルガーの横に止まり、そこから隣人の声が両者に共通の言語で響いてくるのが聞こえた:「ヘイ、お隣さん」。(中略)すでに心から何かを待ち望んでいたため、彼にはその車が《文字》のように見え、自らの頭蓋骨が《期待のアーチ型》のように思えた。一人では家に行き着けなかっただろうと想像しながら、彼は自分の手をその男の肘にかけた。かつて一人の人間が、誰かにこれほどの質感を以て存在したことがあっただろうか。——《神のような他者。》／ゾルガーは隣人の後についてその家に入った。あたかも今それが特別な場所であるかのように、彼は控えの間に長いこと佇んだ。居間に入るとき、彼はまた世界の営みの中にいるという《敷居》を体験した。／彼は夫人と子供に向かって何回も「わたしです」と言った。(中略)この家には、あるべき生活を謙虚に営む一つの家族が暮らしていた。そして彼は、事物が美しく、人間たちが無垢であるこの家に属していた。(S. 140f.)

る。

だが同時に「至福」を求める物語は、作者自身が如何にして肯定的な語りを実現するかという、自らの新たな創作形式への試みの場でもあり、後の『サント・ヴィクトワールの教え』の中での、セザンヌの『腕を組む男』を前にして、「わたしが誰かを称賛し賛美できるような解放」<sup>9)</sup>に満ちたポジティブな表現形式への第一歩でもある。芸術表現にとっては形式こそ内容であり、内容は形式そのものであるというロシア・フォルマリズムの芸術観に立つハントケにとって<sup>10)</sup>、ポジティブな主題はポジティブな形式によってこそ叙述可能なのである。そしてポジティブな内容は、読者に「主人公の体験や眼差しや耳、それにその思考に自らを投影することができるように」するために、世界を肯定的に示す。それと同時に、ポジティブな形式を実現することこそが、作者自身にとっては「至福」を意味するのである。

こうした二重の意味において、主人公ゾルガーは作者とともに「至福」を求めて「故郷」へと「帰還」しようとするのである。

### 「空間禁止」

主人公ゾルガーと共に作者ハントケが追求する「至福」とは、誤解を恐れずきわめて簡潔に言い切るとすれば、すでに上で指摘した通り、「それがわたしだ！」という意識と生き方を獲得することであり、その意識に立脚しつつ他者と己のいずれをも肯定しようとする自己を発見することを意味している。

そのような「自己の発見」へのプロセスを詳細に叙述しているのが、『帰郷』の物語なのである。言わば本当の自分に至るまでの物語は、一見発展小説(Entwicklungsroman)の形式を踏襲しているようであるが、ハントケ自身が正当にそれを否定している通り、主人公ゾルガーは物語のなかで成長したり、「根本的に変化したり」、あるいは「別の人生を歩み」<sup>11)</sup>始めたりするわけではない。つまり、ゾルガーが長い内的叙述を通して示すのは、自らが客観的世界と対峙あるいは交流することで発展する物語ではなく、世界を主観的に体験することによって、すでに自らの内に存在していた「自己」を発見する物語なのである。その意味において、『帰郷』は「発見小説(Entdeckungsroman)、しかも形而上学的な発見小説」<sup>12)</sup>であると言える。作者ハントケがゾルガーに求めているのは、表現主義のランダウアーが言う「成りゆく人間(werdende Menschen)」のように「おまえ自身になれ(Werde was du bist)」<sup>13)</sup>ということではなく、あくまでも「おまえ自身を発見せよ(Entdecke was du bist)」<sup>14)</sup>なのである。

200 ページに及ぶゾルガーの体験談は、あくまでも主観的な知覚と、それによって誘発される意識の一方的な吐露に終始している。ゾルガーが体験する世界は、とりわけ自然の事物や人間を取り囲む「空間(Raum)」である。後の『サント・ヴィクトワールの教え』においてより明瞭に理論化される絵画表現的な「自然や事物を包摂する空間」の叙述は、『帰郷』にとって新たな表現形式の試みだけではなく、物語の主題そのものをも意味している。画家がそこにある自然や事物や人間を描くことで、自らの内的意識を捉えて表現するように、ゾルガーは地質学者としての仕事の領域を超えて、自らの内に生起する感覚を自然(=空間)の事物を言語化することによって実体化しようとする。つまり、事物がある空間を叙述する



ことで、ゾルガーは自らが何であることを確認するのである。

ゾルガーは熱狂的ではなく、次第に自分自身を自分自身の姿として感じることで、それくらい切実に大地の姿を把握することで、それが単なる気紛れや雰囲気によって陥ってしまいそうな大きな無定形 (Formlosigkeit) に対して一線を描くことによって、実際にこれまで自分の魂を救済してきた。(S. 16)

換言すれば、ゾルガー即ちハントケは、自然 (= 事物) を包摂する空間を叙述することによって、自らの内的な経験や感覚を言語化し、それを己のみならず他者 (= 読者) にとっても具象化するのである。その意味で、ハントケが叙述する自然 (= 空間) は自らの感覚と意識を映し出す鏡であると同時に、それを越えなければ他者へと到達することの出来ない「敷居 (Schwelle)」を意味している。「居間に入るとき、彼はまた世界の営みの中にいるという《敷居》を体験した」(S. 141)、そして「何と美しい敷居か！」(S. 142) というときの「敷居」は、文字通りの意味を超えて、己と他者を結ぶために越えるべき障壁としての「空間」のメタファーとなる。このように自己と他者を媒介する「空間 (= 自然・事物)」のイメージは、『帰郷』において再三再四現われる中核的な概念である。ハントケ自身は、「敷居」としての「空間」を以下のように説明している。

わたしが、みんなが言うように無意識のうちに自分の頂点へと急ぎすぎるとき、そのようにちょっと立ち止まることが、たとえ物的なものでなくても、普通なら煩わしいかもしれない敷居を作ってくれるのです。つまり、ただ立ち止まるだけ、あるいは速度をゆるめるだけで、敷居ができるのです<sup>15)</sup>。

「空間 (= 自然)」を言語的に捉える困難を越えてこそ、主人公ゾルガーは自己の实在を確認し、また作者ハントケは自らの中に生起する感覚と意識を言語化することによって、それを外界へと「中継する (übertragen)」可能性を獲得するのである。

それ (自然) が自分の経験を叙述可能にしてくれるのです。またそれは、経験を外界へと中継するのを助けてくれます——《中継する》は正しいことばだと思います——。つまり、口をきかない諸々の感覚を具象化によって力強い言語にするのを助けてくれます。(中略) / ええ、それによって再び感覚が発見されます。もしわたしが感覚をただ書き並べたとしたら、何も存在しないでしょう。事物なくしては、感覚は言語になりえないのです。——しかし、感覚がなければ、何も始まりません。感覚がすでに始まりなのです。問題は、感覚が自らを躍動させてくれる始まりと出会わなければならないということだけです<sup>16)</sup>。

自然の空間は地質学者であるゾルガーにとっては研究の対象だが、彼はそのために川の蛇行や地形などを詳細に観察し、叙述するのではない。彼にとってそれは、世界そして他者と交通するための言語を獲得するため、つまり生きるために必要不可欠なものなのである。逆

に言えば、叙述可能な空間を失うことは、世界を失うことを意味する。そうした喪失の状態を、ゾルガーは「空間禁止 (Raumverbot)」と呼ぶ。

『帰郷』はそうした意味でまさに自らの「空間」を獲得する意志を肯定的に語る作品であるが、第二章のタイトルとその中間部だけにこの否定的な概念が登場する。それは、主人公がバスから降りてきた見知らぬ女性に声をかけ、拒絶されたときに突然彼を襲う。

しかしそのとき、ゾルガーはその女性に二三步近づきながら、「金なら持っているさ」と思った。すると大地は、あたかも彼がすでに転倒したかのように、自分の足下で明瞭に感じられた。(中略) 転落は突然だった。空虚はまったく予期していなかった。そのときの思いは、「誰も自分がどこにいるのかを知らない」という代わりに、「自分にはもはや誰もいない。みんなには、それぞれ誰かがいるのに」というものだった。(S. 137)

この喪失感を、ゾルガーは以下のように「空間禁止」という概念で説明する。

彼は立ち止まったまま、計画していた論文はもはや完成することはできないだろうと感じた。多分彼は論文を書くことはできるだろうが、「もはや誰にも聞いてもらうことなどないだろう」。「カオスではない!」、が唯一彼が言うことができることだった。それから、あたかも言語を喪失した説教壇のように、歪んだかと思うと消え去ってしまった空間から、彼は音を立てて外にとびだした。／「空間禁止!」(S. 138)

突然突きつけられた「空間喪失」の感覚が、ゾルガーを「帰郷」へと駆り立てる。その顛末を、彼は隣人に以下のように語る。

「今日、わたしから一挙に力が消え失せてしまい、大地の形態に対する自分の特別な感覚を失ってしまいました。一瞬にして、わたしの空間はどれも命名不能となり、命名する価値もなくなってしまいました。」それから、彼は声を高めて言うことができた。「わたしの言うことを聞いてください。わたしは破滅したくない。あの大きな喪失の瞬間、わたしは反射的に故郷に帰ることを考えました。それはある国への帰郷でも、ある特定の地域への帰郷でもなく、生家にもどることです。しかし同時に、わたしはこれからもずっと異境にとどまり、自分にとって近すぎない何人かの人々に囲まれていたいと思いました。」(S. 146)

主人公ゾルガーが自らに生きる力を与えてくれる新たな「空間」を求めて「帰郷」を決断するように、作者ハントケは「書くこと」を可能にしてくれる新たな「空間」を探求するために「帰郷する」のである。だが、それは文字通りの帰郷、つまり個人史的な概念としての故郷への帰還ではなく、一個の人間ならびに一人の創作者としての「わたし」が生きるべき「空間」としての「故郷」への帰還を意味している。(作家ハントケにとっては、坂口安吾が言うところの「文学のふるさと」への帰還と同義であると言ってもよいのかもしれない)

作家であるハントケにとって、生きるとは即ち書くことを意味している。書くことができ

ない状態は、ハントケにとっては「死」そのものである。つまり、作家の「死」とは自らの言語を喪失した状態を意味している。ゾルガーを突然襲った「空間禁止」は、作者ハントケにとってはまさにこの「言語喪失」と同義なのである。「書くこと」の困難さを説明する文脈で、ハントケ自身はそのことを以下のように説明している。

書き始めはいつも——そう、本当にそうなのですが、書き始めるときはいつも、自分には書く権利なんてないという感覚に襲われます——それは奇妙な感覚で、統一的なものを主張すること、つまり自分にとってそれがまさに書くということである、という意味において書く権利など自分にはないという、とても醒めた感覚です。(中略)／それは『ゆるやかな帰郷』のなかで空間禁止として語られていること、つまり、もはや何ものも有効ではない、何ものも叙述可能ではないということです。どのような空間も、もはや叙述できない、叙述可能になる空間がもはやまったくないという状態です。(中略)／それは多分、言語喪失に対する不安なのです<sup>17)</sup>。

ここに、『帰郷』の主題が持つ二義性、つまり物語そのものの主題の地平と作家ハントケ個人にとっての表現形式の地平とが、物語のなかで互いに重なり合っているという意味での二義性が、明瞭にその姿を現わしていると言える。(ちなみに、この「言語喪失」のモチーフはすでに、72年に発表された『満ち足りた不幸(“Wunschloses Unglück”)]』の中に登場している。母の死を受けて、その母について書きたいと思う語り手は、墓地の裏手にある森の木々の現前性を目の当たりにして語るべきことばを喪失する危機に襲われる<sup>18)</sup>。『帰郷』において「敷居」や「空間禁止」との関連で暗示される「言語喪失」が、『満ち足りた不幸』のその発展形であることは間違いない。

では、ゾルガーにとって生きるとは、そしてハントケにとって書くとは一体何を意味するのか。次に考えるべきは、そのことである。

### Das Gesetz: 「生きること (=書くこと)」の法則

『帰郷』の第三章には、「法則(Das Gesetz)」というタイトルが与えられている。主人公ゾルガーにとっての生きることの意味、そして作者ハントケにとっての書くことの意味を探るには、この「法則」の意味を明らかにする必要がある。

この「法則」ということばは、ゾルガーがニューヨークに向かう夜間飛行の中で、長いこと疎遠であった兄弟姉妹のことを次のように思うところで現われる。

彼は《自分の人々》のことを思い、間もなく彼らに会おうと計画を立てた。彼は、もはや決して遅すぎることのないようにと願った。(学校時代の友人だった)スキー・インストラクターの死によって、ゾルガーは自分の出自である家族のことをそれぞれ再び実感できるようになっていた。(中略)／飛行機の飛行音が変わった。(過去を思う)機内の雰囲気は旅行者から消え去った。彼は無言のまま話し続けた(まるでそれを書いているかのように、一つひとつ考えながらことばを置いた)。《それで? わたしにも有効な



普遍的な法則がないのなら、少しずつ自分個人の法則を考えだそう。自分が従わなければならない法則を。今日のうちにも、その法則の最初の文を見つけよう。》(S. 169)

「法則」は明らかに他者との関わり、あるいは世界への参加という肯定的な意識と結びついている。それは、隣人宅から家に帰り、主人公が一人ベッドの中で、多分長く没交渉だった自らの子を思うことで、己の再生を願う気持の延長である。

そのうえ彼は、あえて自分の子のことを考えた。それは何年ものあいだ不可能なことだった。はじめて試みたときは、すぐに頭が石のようになってしまったものだった。(中略)しかし、この自分自身への共感<sup>共感</sup>は正しいものだった。なぜなら、ある確信への希望が感じられるようになったからだ。その確信とは、彼に単なる不意の瞬間以上に長く最愛の子のことを思う形式を与えてくれるように思えるものだった。《再会したら、あの子のことを賛美しよう。》／感謝の気持ちを以て、彼は掛布に身を包んだ。彼を現実のものにしたのは、子供と女たちだった。夢の中で、アフロディーテが海から立ちのぼり、彼の横に身を横たえた。一晩中、二人は静かに並んで横たわったままでいた。目には目が、口には口が重なりあっていた。(S. 152)

『帰郷』以前の作品の主人公たちが、自己の感覚や意識にきわめてネガティブな形象を見出しているのに反して、ここに示されているゾルガーのそれは、この上なく肯定的な表象として現われている。プロッホにしろ、コイシュニクにしろ、彼らは何とか自己の実在性を確認するためだけに、言わば精神分裂症的な自己執着に明け暮れ、肯定的に他者と関わる余裕はない。自己の感覚や意識への執着は彼らのそれと同質でも、ゾルガーにはより積極的に世界(＝他者)に関与しようという肯定的な意志が存在する。その意味でゾルガーは、ようやく物語の最後で淡いブルーの上着と黄色の靴を着用して、ゆるくしめたネクタイを揺らしながら確固とした目的意識を持って、パリのオペラ広場を横切るコイシュニクが放つ束の間のポジティブな形象を、より確実かつ継続的なものにしていけると言える。

こうした肯定的な意味での世界への参入と他者との関与への意志、ならびにそれを持続させることこそが、肯定的な瞬間として啓示される「法則」なのである。

そしてこの「法則」は、まずはゾルガー(＝ハントケ)個人の問題に関わるものとして現われる。それは、これまで他者と対立的な関係しか持ちえなかった彼が、自ら世界との「和解」を求め、他者と共に「幸福」を追求する意志を実現するためのものである。「和解」への意志を、ゾルガーは隣人に以下のように告白する。

わたしはアウトサイダーでいたくありません。わたしには自分が群衆の真ん中で歩くのが見え、公正でいると確信できます。そのうえ、わたしの死を望んだ人々についても親しみのこもった夢を見、しばしば持続的な和解への力さえ感じます。わたしが調和や統一<sup>シンテーズ</sup>や明朗さを望むのは不遜でしょうか？ 完全無欠や完璧は、わたしの強迫観念でしょうか？ わたしはより善くある、いいえわたし自身であることが自分の義務だと感じます。わたしは善良でありたいのです。(中略)わたしは今日、救済のことを想起し

ました。しかし、そのとき神のことではなく、文化のことが思い浮かびました。わたしには文化がありません。自分が何かを欲して呼びかけることができない限り、わたしには文化がないのです。(中略) わたしはおまえのことを必要としている！ それが、わたしの呼びかけなのです。(S. 146f.)

では、なぜゾルガー（＝ハントケ）はそもそも世界（＝他者）との「和解」を自らの課題と信じ、その実現を求めているのだろうか。それはとりもなおさず、彼が生きてきた時代が根本的に「調和」や「安寧」を欠いていたからであり、そんな世界と与しない生き方を選択してきたからである。ハントケ文学の形式に関する観点から言えば、すでに述べた通り、『帰郷』以前の作品は調和を欠いた世界の実像を否定的に表現していると言える。つまり、生き方としても表現形式のあり方としても、ゾルガー（＝ハントケ）は対立を基調としたネガティブな時代を終わらせ、調和に基づいたポジティブな文学世界を構築しようとしているのである。

このように見てくると、ゾルガー（＝ハントケ）の「調和（＝和解）」への願望は個人史的な領域を超えて、より歴史的な次元にこそあるということに気づかされる。初期の作品も含め、とかくハントケの作品は時代や社会に背を向けた非・政治的なものであるという批判があるが、実はハントケの文学は潜在的に歴史的であり政治的な出発点を持っている。それは、ニューヨークのコーヒーショップでのゾルガーの意識からも諒解できる。少し長いが、以下にその条を引用する。

子供がひとり店に入ってきて、店にない何かを買おうとした。ゾルガーはその子がため息をつくのを見た。その瞬間、誰かがレジの後ろで小切手を切りながら大きな声で話をし、その日の日付を言った。そのとき（すべての物音は消え去り、ただラジオの音楽だけが静かに流れ続けていた。コーヒーメーカーの蒸気は、まるでその日付のなかを通り抜けて行くように動いていた）コーヒーショップの時は、みな息をひそめる中、より確かな効力を持つようになり（ゾルガーは瞬きの瞬間、巨大な姿が川面のうえに立ちのぼるのを見た）、ぬくもりをもたらす光の波と共に店の空間を照らしだした。／その光景の目撃者は、『世紀』と『平和の時代』という二つのことばしか思いつかず、まるで無声映画のように日めくりカレンダーが一枚ずつ落ちるのを見た。だが『時の女神』は、それと知らずにブリキの灰皿やシュガーケースと一緒に（中略）、ホールいっぱいにきらめいているコーヒーショップをその日の日付から取り去ることをせず、逆に、その空間が（よそよそしくなる代わりに、ますます居心地がよくなりながら）人間の可能性を助け続ける世紀の発明や発見、あるいは音や絵や形のすべてを自らの内に包み込むようになるまで、その空間を過ぎ去った日々と結びつけた。／そこにいる者はみな、一つの呼吸に捕えられた。光は物質になり、現在は歴史になった。ゾルガーは最初苦痛にみちた痙攣と共に（この瞬間にはもちろん言語はなかった）、その後は落ち着きかつ客観的に、そこで見たものを、それが再び消え去るまえに確定的なものにするために書き留めた。(S. 176f.)

ゾルガー（＝ハントケ）が指摘する「世紀」は、もちろん災厄の歴史、つまりナチの歴史とは無縁ではない。否、ハントケ文学の出発点はむしろ、個人史的にも社会史的にもナチの時代にあると理解すべきである。『帰郷』における「和解」は、まさに消し去ることのできない災厄の歴史があるからこそその願望なのである。そして、災厄の歴史は『帰郷』が書かれている時点でもまだ終わっていない。『帰郷』は、まさにその災厄の歴史にピリオドを打ち、新たな平和の歴史を始めるための、きわめて理念的かつ哲学的な作品なのである。

歴史は、わたしがしたように誰かが為す術もなくただ罵っていればよい災いの連続だけではなく、実はずっとまえから（もちろんわたしも含めて）誰でもまえに進めることができ、そして平和をもたらすことができる形式である、ということをわたしは学んだ。これまで（もちろん、ときとして他者の身になって考えることはありながらも）部外者だったわたしが、この歴史の形の一部であり、そのうえこの店のなかの人々と外の通りを通り過ぎて行く人々と共に、新たな魂を吹き込まれて歴史に関与しているということ、わたしはたった今体験した。これを以て、わたしが否応なく己の顔に独裁者と専制者の表情を見出さざるをえなかったこの世紀の夜は、わたしにとっては終わりを迎えた。わたしの歴史（いやそこのみんな、われわれの歴史）は、この瞬間がそうであるように明るくなるだろう。歴史はこれまでまだ始まりさえもしていなかったのに違いない。罪の意識を持つ者として誰とも、そして他の罪の意識を持つ者とさえ共になることなく、わたしたちは平和の歴史で躍動することができなかった。そして、わたしたちの無定形は繰り返し新たな罪を作り出してきた。たった今はじめて、わたしは陽の光のなかでわたしの世紀が他の世紀に開かれているのを見、今を生きることに同意した。そのうえわたしは、同時代人であるきみたちの同時代人であり、この世の者たちの中の一人であることに喜びを感じるようになった。わたし個人ではなく、人間そのものの不滅性という高揚感が、わたしを（すべての希望を越えて）運んで行った。わたしは、この瞬間こそわたしの法則であるはずだ、とそれを書き留めながら確信した。わたしは自分の未来に責任があると宣言し、永遠の理性を切望し、もはや決して独りではいたくないと思った。しかあれかし。(S. 177f.)

以上のように、ゾルガー（＝ハントケ）が希求する「法則」とは、自らが生きる時代を他者と共に平和の歴史へと構築するために必要な「和解の形式」を意味している。ドイツをはじめとしたヨーロッパが生きてきた時代は、未だナチの歴史から解放されていない対立の時代だった。つまり、ハントケの文学の出発点にある「ナチの歴史」は、ナチ固有の残虐な歴史的事象を超えて、その後の時代のあらゆる意味における「ナチ的なもの（Nazitum）」を象徴するものと捉えるべきなのである。そのことについて、ハントケ自身は次のように語っている。

（『ゆるやかな帰郷』の）主人公は地質学者で、彼は今世紀の夜、つまりナチ的なもの（Nazitum）から脱却して、新たな歴史へ旅立つことを願っています<sup>19)</sup>。

ハントケは、そうした「ナチの歴史」および「ナチ的なもの」に明示的な文学表現を付与することはしないが、その文学の原点にはその災いとの対立が確固とした前提として潜在する。そのことをハントケは、『帰郷』においてきわめて暗示的に表現したのである。

こうしてハントケ文学の前提を見てくると、なぜハントケが『帰郷』以後の作品で繰り返して「和解」を問題にするのかが分かってくる。それは、ハントケが災厄の歴史の一端を担ったドイツ人の実父およびドイツ、さらには歴史的罪をドイツに押しつけている故国オーストリアと個人的に和解することのみならず、より歴史的かつ政治的な意味で災いとの対立の歴史を乗り越えなければ、自身の文学が目指すポジティブな文学世界へと歩を進めることはできないことを知っていたからである。「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」<sup>20)</sup>というアドルノのことばは、永遠に重い認識である。だからこそハントケ文学の底流には、それが初期の言語批判的な否定的基調の作品であれ、また『帰郷』以降の文学的理想を追求する肯定的基調の作品であれ、つねにアウシュヴィッツの時代への記憶が流れているのである。逆にそれなくしては、「詩」を書くことはまさに野蛮なことであり、不可能な行為なのである。

ハントケ文学のこうした歴史性を目の当たりにすれば、先に引用した「わたしは善良でありたい」(S. 147)というきわめて倫理的な響きを持つ表現は、実は「わたし」個人だけに向けられたものではなく、ハントケの時代およびその時代を生きる人間、さらには人間そのものに普遍的に向けられた倫理的な要請であると理解できる。すでに引用した通り、主人公ゾルガーは「世界を透かして現わすために、しっかりとした輪郭を持った、しかしまったく透明な主人公です」とハントケが言うように、われわれ読者はゾルガーの感覚と思考の枠を通して世界を見、主人公とその認識を共有する。ゾルガーが自らに突きつけた要請は、即ち読者であるわたしたちにも突きつけられたものと理解しなければならないのである。(そうした歴史性を考慮すれば、『帰郷』の最も重要な概念である“*Heil*”はこれまで一貫して「至福」とだけ訳してきたが、同時に災厄の歴史からの「救済」や「癒し」をも含意していると理解すべきであるのは当然である。)

最後に、作家ハントケにとっての「法則」、そしてその「法則」がもたらす「至福」とは何かをもう一度考えてみたい。ゾルガーが語るように、「至福」が平和の時代を己自身として生きることであることを思えば、ハントケ自身にとって「至福」とは、過ぎ去ってしまう美しい瞬間を永遠の存在として捕捉するための言語を持つことであり、「法則」とはことばを発しない「空間(=自然)」に刻みこまれたことばであり、それを発見することであると理解できる。さらに、事物を通して生み出した文学的言語によって、作家は自らが思い描く美しい世界を他者(=読者)と共有し、それが時空を超えて永遠に存在し続けることを目指す。なぜなら、「空間(=自然)」を叙述することの意味は、「自然(そのもの)」の空間ではなく、それを超えて、あるいはそれにつながるものとしての、言わばわたしにとっては人間的で神々しい空間である人間の空間<sup>21)</sup>を描くことであり、人間そのものを表現することにあるからだ。まさに、これが肯定的な文学世界を探求するハントケの「至福」なのである。

「わたしには、まったくテーマはありません」<sup>22)</sup>、あるいは「わたしの本は、自分にとって純粋に読む楽しみにすぎません。自分の本を読むと、(中略)これは美しく書けていると思

うだけです」<sup>23)</sup> というハントケのことばを額面通りに受け取ることにはできないものの、「美しく表現したい」という願望が、少なくとも『帰郷』以降の作品に込められた真意であることは間違いない。つまり、「人間の空間」を「美しく書く」ために、ハントケはそれを可能にしてくれる「書くべき空間」を求めて、己の「文学的故郷」であるヨーロッパに帰郷するのである。つまり、ネガティヴな文学世界から脱却してポジティヴなそれへと旅立つこの「帰郷」の物語は、作家自身にとっては新たな文学世界へ向かってどうしても越えなければならない「通過儀式的体験」<sup>24)</sup> としての出発点を意味していたのである。

#### 注

『ゆるやかな帰郷』からの引用は、その直後に頁数を示した。

使用テキスト：Langsame Heimkehr, suhrkamp taschenbuch, 1979

- 1) André Müller: im Gespräch mit Peter Handke, Bibliothek der Provinz, 1993, S. 98 f
- 2) Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Ammann Verlag, 1987, S. 95
- 3) ibid.: S. 153
- 4) André Müller: S. 67
- 5) Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 82
- 6) ibid.: S. 82
- 7) ibid.: S. 82
- 8) Dorothee Fuß: Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß, Aisthesis Verlag, 2001, S. 14
- 9) Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, suhrkamp taschenbuch, 1984, S. 29
- 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——、秋田大学教育学部研究紀要 人文科学・社会科学第37集、1987年
- 11) Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 81
- 12) ibid.: S. 80
- 13) ibid.: S. 81
- 14) ibid.: S. 81
- 15) ibid.: S. 184
- 16) ibid.: S. 184f.
- 17) ibid.: 178ff.
- 18) 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——、秋田大学教育文化学部研究紀要 人文科学・社会科学、第59集、2004年
- 19) “Peter Handke im Gespräch mit Thomas Deichmann”. In: Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke, herausgegeben von Thomas Deichmann, suhrkamp taschenbuch, 1999, S. 189
- 20) Theodor W. Adorno: “Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft”, 1955
- 21) Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 183
- 22) ibid.: S. 114
- 23) André Müller: S. 92f.
- 24) Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 182