

ヒルデスハイマー（1）

『テュンセット』あるいは無の絵

富 重 純 子

今、ふりかえるとき、戦後ドイツの文学のなかで、ヒルデスハイマーの仕事は孤独に立っている。デビュー作となった短編集から、ラジオドラマや伝記作品など、そのときどきに、ヒルデスハイマーの作品は広く読まれ、流布した。そのことを言っているのではない。たとえば、1950年代の軽やかな短編。50年代といえば、東西両陣営の最前線に位置づけられるふたつのドイツのかたちが定まり、ヒルデスハイマーのいた西ドイツでは、猛スピードの経済復興が行われつつあった。どう転んでも、軽やかさとは無縁の時代であった。¹ さらに、60年代から70年代にかけての独白作品の内向は、1968年に象徴的に表れた学生運動、議会制の外で展開された反政府活動の時代に、まったく異質なものであった。ヒルデスハイマーはまた、ドイツの作家のなかでただひとり、不条理文学論を書いている。

1916年にハンブルクで、ユダヤ人の化学者の息子として生まれた。1933年に家族とともにイギリスに亡命。1934年から1937年まで、エルサレムで家具作りの修業をして、その後、ロンドンの大学で絵画と舞台美術の勉強をし、1940年からふたたびパレスチナで、まずは英語教師として、後には英国政府の情報将校として働いた。1946年に、同時通訳としてニュルンベルク裁判に呼ばれ、結審後、その記録編纂に当たった。その後、バイエルン州に住んで、版画家および画家として仕事をした。作家としては、1952年に最初の物語集『愛のない伝説集』を発表。亡命者であったヒルデスハイマーは、戦争中、ドイツに残っていた同年代者は読むことができなかったヨーロッパのモダニズム文学に接続した。ジョイス、バーンズ、ベケット、カミュなどの文学を受け、不条理に対する「反抗」もまた、無意味であることを作品

化したといわれる。ジョイス、バーンズ、ベケットの翻訳もしている。「独白」『テュンセット』（1965）² で高い評価を受け、1966年にビュヒナー賞を受賞。西ドイツで作家として地歩を築いたが、1957年にスイスに「亡命」しており、1970年代以降、ますますはっきりと、戦後ドイツへの違和感を表明するようになった。反伝記『モーツァルト』（1977）および『マーボット』（1981）は高い評価を受け、多くの読者に迎えられたが、1983年に書くことをやめた。

ドイツ生まれの二十世紀のユダヤ人としての来歴、そしてまた、英語とドイツ語の往来が、この作家を特徴づけていることは明らか³ で、この文脈において、ヒルデスハイマーの作品を今一度跡づけることは、必要なことだろう。ベケットとは異なり、「母語」で書いたのだが、ヒルデスハイマーにとってドイツ語は、「取り上げられた言語」、「一度は自分のもの」であって「いつも他なるもの」⁴ なのである。ヒルデスハイマーの文学論は、1955年の講演「芸術は真実の発明に奉仕する」から、「不条理演劇について」、「フランクフルト文学講義」を経て、1975年の講演「虚構の終焉」まで、すべて虚構と真実、そして言語の関係を問題にしている。ヒルデスハイマーの作品の根底にある言語意識を、とりわけ、英文学との関係において検討しなければなるまい。本論では、しかし、やや迂回して、「独白的散文」の傑作とされている『テュンセット』に焦点を絞ってみたい。『テュンセット』は、非の打ちどころのないみごとなつくりものとしての作品『愛のない伝説集』と、虚構の作られ方を暴き、あるいは実演して見せる『モーツァルト』、『マーボット』の間に書かれた作品である。あたかもヒルデスハイマー自身の「現実に近い」声が語っているかのようにも

¹ 『愛のない伝説』のなかには、盛んで皮相な文化活動への皮肉を表すものも多く、それらを、この50年代西ドイツの社会に対する直接の批判と考えることも可能である。たとえば、ドゥルツァクはそのような解釈を行っている。Vgl. Manfred Durzak: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, 3. erweiterte Aufl., S.392-394. しかし、この短編集の娯楽的でさえある優雅さは、まさしく「非ドイツ的」のものであった。Vgl. Klaus Reichert: *Aus der Fremde und zurück - Wolfgang Hildesheimer zum Siebzigsten*. In: Volker Jehle (Hg.), *Wolfgang Hildesheimer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S.58-71, S.63.

² 以下、『テュンセット』からの引用は、Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Band II. Monologische Prosa*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991 により、本文中にページ数のみを記す。

³ ゲルナーは、ヒルデスハイマーの作品の特徴である、膨大な脱線を、英文学の伝統に関連付けている。Rüdiger Görner, *Die Kunst des Absurden*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, S.109.

⁴ Reichert: a.a.O., S.63.

聞こえる。⁵しかし、「虚構性」についての透徹した方法の意識は、この作品においても、貫かれているにちがいないのだ。

かつて、ヒルデスハイマーは、自分は「形式主義」者であると言ってもよいと語った。

個人的には形式のために書くのです。もしそこに加えて「関心事」が見えてくるとしたら、それはかつてに忍び込んできたのであって、それはおそらくそうならざるをえません。もし、書き手が阿呆でなければです。⁶

『テュンセット』は、かつてドイツに住んでいたが、そこを去ったらしい「私」の独白でつづられる。叔父格の人物から受け継いだ家に住む「私」は、不眠症で眠れず、ベッドに横になったまま想像をめぐらしたり、あるいは夢遊病者のように家のなかを歩き回る。午後十一時ごろから明け方までの時間のうちに、「私」の意識にのぼるさまざまな記憶の断片、思考は膨大で、多岐にわたるが、柏原兵三も書いているとおり、一度、生まれた想念が中断されたと思うと、ふたたび呼び戻され、連想が連想を呼び、と、フーガのような印象を与える。⁷ユダヤ人虐殺によって止まった時間のなかにいる「私」、あらゆる行動、あらゆる社会的関係をみずから放棄した「私」は、憂鬱質者そのものであり、その周囲には凝固した記憶の担い手たる事物が散在する。メランコリーはこの作品の主要な特徴である⁸が、本論ではあえて触れず、むしろ、語りと構成において、何が試みられているかに注目する。そして、ヒルデスハイマーの言語意識に迫る一歩としたい。

1. 語り

「私はベッドに横になっている。」(9)

何の紹介も説明もなく、いきなり語り出す語り手に、まず読者の注意は向けられるだろう。ここで「私」を名乗る語り手は、何者なのか？どこに住んでいるのか？何をしている人間なのか？男なのか、女なのか？もっとも、この作品は最後まで、語り手についての具体的情

報はほとんど示さず、そして読者の注意はただちに、語りそのものに、あるいは少なくとも語りそのものにも、引き寄せられることになる。

ばき、また、ばき、と壁の板張りの木のなかで音がし、どこかで羽目板が割れ、身をよじり、縮みながら枠から外れる。大昔の膠が珠をなして剥がれ落ち、あるいは粉となって舞い、あるいは部屋の天井の梁にそって亀裂が、ひとつの角から別の角の奥深くまで、そしてそれを越え出て、木の壁を通り、さらに梁にそって、次の部屋まで、空っぽの部屋まで走り、そこでそれは途絶え、音が消える。

「木は働く」と言い、それは木が実質を失い、木の体積が小さく、絶えず小さくなることを意味する。(9)

この執拗に精確な観察、ないし聴取と描写と、それに続く慣用句の検討は、語り手の特異な意識を感じさせる。しかしそれは、語り手についての詮索へと招くよりも、何よりもまず、ことば自体を見るように促す。そしてこの記述は、ある具体的観察にとどまるのではない。

物質の代わりに裂け目や継ぎ目や隙間や穴の形の空洞が口を開ける。ドアがおそろしくゆっくり、その敷居の上に浮き上がり、窓が歪み、曲がり(windschief)、密でなくなり、ときに、突然、空気の急激な吸い込み流が部屋を突っ切る。風、かたまりとなった時間の突撃、それはにおいを、あるいはにおいの観念のみであっても、運んできて、あたかも思いがけず記憶を呼び覚まそうとするかのようだが、そのようなことは何もしようとしているわけではなく、そのまったく反対で、それは観念が場所を与えられるより先に吹き払う。それは観念をふたたび吹き消し、それはそれでよいのだ。(9)

ベケットの「聴覚的独白」ともシモンの「視覚的独白」⁹とも異なる。風(Wind)という語の反復、風のかたまりの「かたまりとなった時間」への置き換え、たった今述べたことの言い直し、精密化など、ことばそのものへのただならぬ注意深さのなかで、〈取り消し〉

⁵ ベケットやイヨネスコの作品と比較して、ヒルデスハイマーの作品が一見、「形式上の保守性」を示すことについて、Vgl. Günter Blamberger, *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart: Metzler, 1985, S.80f.

⁶ Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S.85.

⁷ ヴォルフガング・ヒルデスハイマー『眠られぬ夜の旅 テュンセット』、柏原兵三訳、筑摩書房、1969年、訳者あとがき、251ページ。ヒルデスハイマー自身は、この作品を「ロンド形式」のつもりで書いたと述べている。Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Band II. Monologische Prosa*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, Antworten über Tynset, S.385. 以下、この著作集からの引用は、GWと略記。スタンリーは『テュンセット』の構図として用いられたとして、ケッヘル番号さえ挙げている。KV271、モーツァルトの変ホ短調ピアノコンチェルトのロンドである。Patricia Haas Stanley, *Wolfgang Hildesheimers Tynset*, Meisenheim: Hain, 1978.

⁸ この作品におけるメランコリーについては多くの研究がある。たとえば、Blamberger, a.a.O., Winfried Georg Sebald, Konstruktionen der Trauer, in: *Deutschunterricht*, 35/1983, H.5, S.32-46, Jehle (Hg.), *Wolfgang Hildesheimer*, a.a.O. 所収論文を参照のこと。

⁹ R. M. アルベレス『小説の変貌』、豊崎光一訳、紀伊國屋書店、1968年、「ステインド・グラス 立体視覚と立体音響」159～261ページ。

という作品全体に関わるモチーフが浮かび上がる。「私」を名乗り、作品をこのように語る者を、何と呼べばいいだろうか。¹⁰ とりあえず語り手と呼ぶよりほかないこの「私」には、ヒルデスハイマーのすべての作品に共通する、議論の独特の濃密さと頑固さ、悲嘆と心気症^{ヒポコンデリー}への傾向¹¹が感じられるが、その批判的自己言及性はここでは別の方向を指し示す。たとえば、次のような箇所を読むとき

——晩秋のこんな一日。十月。十月が霧によってすでに十一月のようになって、霧のなかでカモメがもつとうるさく叫ぶようになると、私の頭上高く、私の周り広くでそうになると、西風が吹く。海風で、まだなまぬるいが、冷たい冬の芯がある。絵の中には白もある。白の煙突のある白の蒸気船が、岸壁から下がっているタイヤにぶつかって音を立てる。それに「火石材」と書いてある。——「火石材」——大索が係柱に当たってみしみしいう。あたかも引きちぎれそうになるかのようだが、引きちぎれはしない。ただざらざらになり、ほつれてきて、係柱をぴかぴかに磨く。それでも、ある日のこと、それでも引きちぎれる、すべてが引きちぎれる。錆びが一すじ、壁の白の上に、錨囊から下へ続き、鎖が転がり、積み下ろしクレーンと荷車——そして私は——私の足の下に船を見、私の隣に船を見、私は棧橋に立ち、私は船上に立ち、足の下に揺れる甲板があり、あるいは石の堅い地面があり、私は絵の中にいて私は絵の中におらず、私は絵を外から観察し、私はひとりだけで、私はふたりでいて——

ふたりで？ ——だが、だれと？

女の声が私に何かを叫ぶ。その声の主が私の隣にいるにもかかわらず。だが風が吹いている。風が女の言葉を吹き散らす。私は女が消え、姿が溶けていくのを見る。風は女の髪の毛を吹き抜ける。ブロンドか黒だ。カモメは明るい灰色。船は赤い錆びたすじをつけて白。空は灰色——

空は灰色——そう、この最後の陳腐さが絵をかき消す。(45f.)

晩秋のある光景。この「絵」は、過去の再現なのか、あるいは未来の予測なのか？ これも、二十世紀の文学作品における、時間の規範的なイメージの「虐待」¹²の

一例か？ そのような問いにはここでは意味がなく、つまり、この作品では語り手が何者で、何が起こるかというような、あとから再現できるような筋ではなく、何か別の構造が目指されているだろう。ある光景を描写しつつ、「私」がそれを語っていることをも語る。しかも、現在時における「私」の姿が、語っている「私」としてではなく、「私」によって描き出される「絵」のなかにも描き込まれる。これは、セザンヌの少なからぬ絵で、キャンバスが透けて見えるように、作品の素材と基盤をあからさまに示すことでもあろう。同時に、あたかも語っている「私」が、語られる絵のなかに消し去られるかのようにも見える。とすれば、ここでなされているのは、現実や現実の物語を語るのではなく、現実ではないものの次元を構成することなのではないだろうか。

読者がここで立ち会うのは、言葉の生起による絵の生成である。絵をことばで現出させようとする動きである。語り手は絵を見ようとしているのだ。どのような絵が目指されているのかはわからない。ただ、絵が目指されている。語りは、見ようとするその目と手の動き、絵の面を作っていく、その筆致に他ならない。そしてこの絵は、疑わしくないわけではない。ある現実からの遠さを、感じさせる。実際、この作品では、ほんとうに「恐ろしいもの」¹³は余談のように、偶然のように触れられるだけなのだ。これまでの研究が「絵」のほうにあまり注意をはらってこなかったのは、それが記憶の抑圧のためだけにあるというのだろうか。

2. 名前

「私」はノルウェーの列車時刻表を手元において、それを読んでいる。どこかに行くためではない。さまざまな地名を読んで、連想を伸ばして行くのだ。ある地名は聞いたことがあるし、ある場所はその写真を見たことがある。まったく知らない地名でも、つづり自体が何かを喚起する。「そう、テュンセット(Tynset)。yのためだ。yがあるところには、秘密がひそんでいることが珍しくない。もっとも、ただの神話であることも多いが。」(13)あるいは、あるワーグナー歌手がそこ出身である地。そして、この前の戦争でドイツ軍の司令官が17名の住民を殺害した地。

列車時刻表を「私」は、世界を語る本として、歴史を含む全体を記した書として読んでいる。その際、地名を、

¹⁰ イエーレはこの『テュンセット』の語り手を指すのに、「反射する者」という語を用いている。しかし、それでは、この作品の語り手の特質をとらえそこなうことになるだろう。後で見るように、この語り手は行動をあくまで拒否するが、「絵」は構成しているのである。Volker Jehle (Hg), *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S.88ff.

¹¹ GW Bd. VII, Mein Judentum, S.168.

¹² ミシェル・ピカール『時間を読む』、寺田光徳訳、法政大学出版局、1995年、73ページ。

¹³ ヒルデスハイマーは、音楽との対比で、主要テーマである「恐ろしいもの」——ナチの殺人者、人間の皮から作られたランプシェード——はわずかに浮上するだけで、副次テーマがそこから発するという構成について語っている。GW Bd. II, Antworten über Tynset, S.385.

みずから語り出させるようにして、読む。「世俗化された神学」の一片であろう。¹⁴ もっとも、ここではことばと世界の即応が問題なのではない。語り手は自身の読み取ったものを、実際に確認には行かず、検証しない。重要なのはことばそのものであり、いわばことばのなかで、ことばとともに語ることなのである。

時刻表と並んで、情報を羅列的に収めたものが電話帳である。この作品の時代にはまだ、電話をもつあらゆる人間を登録するものであった。ドイツにいたころ、語り手はときどき電話帳を読んだという。何の関係もない他人の名前と住所をただひたすら読むという行為は、ことさらに、無意味の寓意らしさをまとっている。『愛のない伝説集』のなかに、ある日、突然、実存主義者になり、髭を生やした男の話があるが、この男が電話帳を読むのは、すべての行為の無意味さの表現としてである。そして電話帳には推理小説が対置されている。¹⁵ しかし、『テュンセット』では、この対比は別の次元に移されている。

語り手は時刻表の地名についてしたように、電話帳に記されたひとりひとりの存在を読もうとするが、電話に手を伸ばし、拾い出した電話番号のひとつに電話をかける。電話をかけることで、語り手は追跡者の位置をいったん占める。偶然、選ばれた相手が、電話を脅迫ととることが何度かあったからである。あぶりだされるのは、ドイツの社会におけるナチスの過去と現在の連続性である。この脅迫のゲームは、あるとき、電話が逆に探知され、語り手の方が監視されることになって終わるのだが、この推理小説的展開は、電話帳を読むことの否定としてある。このあまりにも明快な罪の追求とそれに対する反撃は、語り手の意図するところではないからだ。というのも、語り手が読もうとするのは、あれやこれやの罪のことではなく——何と言えよいだろうか。「この書物が彼らをそのようなものとして挙げている、その性質」(22)、名前がすでに表している本質なのである。

だからこそ、名前を考え出し、それにぴったりの住所を考えてみるという、みずから電話帳を書くという「練習」(36) をすることにもなる。この「練習」はもちろんうまくいかないが、みずから作った電話帳は、現実と対応していないからではなく、現実の電話帳と合っていないから「贗物」(37) なのだ。

名前を読むこと、それなのだ。したがって、あたかもテュンセットという地を目指す旅があるかのように見えて、そうではなく、語り手はテュンセットという語を読もうとしていて、テュンセットを読むことになかに、テュンセットへの旅が含まれる。そして正しく読まれた

ものは、正しい「絵」をなさなければならない。まちがいは「絵」を破壊する(37)。テュンセットの探求は、この「絵」の探求である。

テュンセットの「絵」とはしかし、どのようなものなのだろうか。名前を捨て去ろうとすれば、身体の外皮が取り去られ、その内奥にやはり名前が書き込まれているのが見える。(44) 名前とは、そのようなものなのだと語り手は言い、それはユダヤ人迫害の歴史を想起させずにはおかないが、テュンセットの「絵」は、この「恐ろしいもの」を拒絶する——抑圧するにせよ、あるいはそうでないにせよ——拒絶しようとする。「知る価値があることはまったく知りたくない。」(55) むしろ、一般に知る価値があるとされることがテュンセットにはないらしいことがよいので、テュンセットとは、「私」がとらえたいそれは、その何もなさ、物音ではなく静けさ、起こることではなく、起こらないことである。この絵にたどりつくには、できごと、事件、歴史をめぐいささなければならぬ。騒音に満ちたテュンセットへの道は、絵にならないのだ。「長い鉄道での移動。私にはその途上の私がきちんと見えない。」(56)

黒い壁に沿って、泥の道に沿って、その向こうには壁面が、かさぶただらけで煤まみれの壁、永遠の断罪が見える死んだ穴と光源をもつ壁が。断罪はここに住んでいて、世代から世代へとその犠牲を換え、増え続ける数を片付けようとする。そのわきを過ぎ、駅ホールの反響のなかへ。押さえつけられた叫び、途中で絶えたすすりなき、固まった煤。煤は上へと登っていき、水と混ぜられて滴り落ちる。ホームと列車の上に。列車のなかに私が見えない。(57)

一方で絵の探求がテュンセットを育てるが、他方で名前は、読まれることにおいて独自の物語を紡ぎ出す。

テュンセット。そこにそれは横たわっている。思考のあいだに蒔かれた種。丘と乏しい森のあいだに平らに横たわる平野に。そしてそれから土地に少しばかり押し付けられて、それは根を下ろし、発芽し、雑草のように繁り、つる植物のように巻きつき、それ自身についての思考以外の思考を窒息させ、広がり、土地を征服し、丈高く育ち、強固になり、独断的に、要求が多くなり、都市の権利を主張する。それを私は拒む。というのも、私はまだそこまで来ていない。(78)

名前と絵の探求が縊り合わされるところに、この作品の

¹⁴ Reichert, aa.O., S.62. Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

¹⁵ この男は、夕暮れ、公園では推理小説を読んでいるのである。「元気回復のためにね」。「私」はいわば非難をこめて、「実存からの回復があるのかい?」と尋ねる。「だが彼は、この恥知らずは、私に耳を傾けることなく、読書を続けた。」(GW Bd. I, S.52)

不安定なとらえがたさがある。名前は何かを指し示すもの、一般的には、記号内容を指し示すべき記号である。しかし、名前が指し示すのが絵で、絵は名前を指し示す表現であろうとしているとしたら、この関係をどのように考えたらよいのか。この Bild (絵) は Sinnbild (意味の絵、寓意画、エンブレム、記号)——場合によってはアレゴリーなのか。あるいはやはり、名前を満たすべき内容なのだろうか。

名前から始まるテュンセットの探求とは逆の動きが、きわめて短い断片の散乱によって、組み込まれている。絵から名前へ。記憶の絵のなかに入り込んでくる女の姿。「そこに彼女はいた。だが誰だったのか？」(49) 問いは何度か浮上し、最後に、名前が明かされる。「彼女の名はヴァネッサだった。」(151) しかし語り手は、この名前を「思いついた」(einfallen) とも、「思い出した」(einfallen) ともとれるように語っていて (ebd.)¹⁶、読者はやはり、語り手の過去や向らかの現実へ連れて行かれるのではなく、絵と名前の、何かを指し示すものの、表象の場にとどめられるのである。

3. 音楽

作品全体が、口ごもり、言い直し、中断し、また語り始め、自問し、無数の断片に分解し、筋らしい筋をたどらず、進行と言えるような進行を示さないのに対し、いわば起承転結をもち、始まりと終わりがはっきりしている場面が三つある。比較的冒頭近くの、アッティカの雄鶏の合唱、中ほどのベストの死、終わり近くに置かれた、ヴェノーサのドン・カルロ・ジェスアルド侯の死の場である。これらの場面は、音楽を構造化の手段としているだけではなく、それに言及もしている。¹⁷ たえば、ベストによる死の場面は、10ページ以上にわたり、他の題材に飛躍することなしに語られ、この作品中でもっとも大きなまとまりをなしている上に、一曲の曲として提示される。

「そこに夕刻早く男がひとりやってきた。修道士かもしれぬ。」(109) 男は宿屋に入っていく。二階に七人用のベッドがある、この宿が舞台である。客が来る、食事、二階へ上がる、ベッドに入る。月の光が移って、舞台の上のように、次々に別の場所が照らし出される。「月はまだ、その向こうで修道士が横になってい

る窓には届いておらず、その代わり、二人目の客、女客の隣に長い影を置く。この女客は、修道士が服を脱いでいる間、扉の前に立ち、修道士が横になる間に、宿屋に入る。」(110) この女客が食事をしているとき、上では修道士が横たわり、ひとりの兵士が宿に入っていく。月は宿に近づきつつある粉屋の夫婦を照らし出している。一定の時間を置いて、ほぼ同じことがくりかえされるのが、俯瞰される。そして、注釈。「というのも、今や、フーガの三つ目の声が聞かれるべきときだから。」(111) リズムを刻むような、短い句。「上にいるアン、宿屋の戸の前の兵士、すでに近づいている粉屋の夫婦、まだ遠くにいる他の旅人、さらに遠くにもう一組、修道士のなかの夢、ベッドのなかの修道士、空の月」(113)。理髪師、貴族とその供の若者が到着。「これでよし。もろもろの声が告げられて、提示部完了。」(116)

ベッドのまんなかには兵士が横になっているが、ベストにかかっている。「続きだ、続きだ、移調、新しいテーマ。」(117) ベストが次々にベッドの者たちを襲う。恐怖と苦痛のクレッシェンド。ベッドの全員は死ぬ。「フェルマータ、フーガの終わり。」「だが、物語はまだ終わりではない。」(121) 宿の女主人と理髪師は死にかけた者たちから金品を取り、死にかけた体を川に捨てる。やがて、このふたりも発症して死ぬ。ベストは広がる。「私の物語の終わり。私は起きる。」(122)¹⁸

ここでも語り手が絶え間なく注釈をはさむので、読者は場面が構成され、語られているものであることを忘れることはない。クレッシェンドとデクレッシェンドのあるもの、できごとが語られるこの部分は、少なくとも効果として、その背後の沈黙を感じさせる。内容はこの世の苦しみと無意味、ヴァニタスであるが、この作品は音と静けさの対比を構成原理の一つとすることで、そもそもできごとというものが、そのようなものなのだということを示す。「物音は描ける、静けさはだめだ、嵐は描けるが、石の間の草を動かす穏やかな風の動きはだめだ。」「起こることは描ける、起こらないことはだめだ。」(56) 人間の生そのものができごとであろう。描けるのは、生であって、生まれてこなかったことは描けない。この作品において、音楽はできごとを提示する形式、もっと一般化するなら、この世界を提示する形式のことであって、語り手が目指すテュンセットの絵は、

¹⁶ この語は、ヒルデスハイマーの独白的作品の最初のものである「空しい覚書」(1961) 冒頭の、よく知られた一文でも使われている。「もう何も思いつかない。何の素材も、何の話も、何の形も、きわめてわかりやすい比喩でさえも。」(GW Bd. I, S.275)

¹⁷ ニブリッヒは、雄鶏の鳴き声の場を取り上げて、それが音楽的で、歴史的意識に対し対位的に位置する、と解釈する。C.L. Hart Nibbrig, Der andere Ton. Zur Musikalität von Wolfgang Hildesheimers Prosa, in: Merkur 30. Jg., H.12, 1976, S.1202. この章で摘出した三つの場が、作品全体の地に対して、柄のように浮き彫りになっていることは確かであろう。

¹⁸ 形式の上でも規模の点でも、およそ比較にならないものではあるが、ここでカミュの『ペスト』を思い起こすなら、双方の作者の姿勢のちがいが明らかになる。

それとは別の、元来、描かれえないものをとらえようとするのである。

ジェスアルドの死の場面では、語の、とりわけ「横たわる」や「見る」の語の繰り返しによって、また頭韻を踏んだ語によってリズムが作られ、死に瀕した彼がすでに聞かないものとして、生のさまざまな音楽が数え上げられる。

もはや、途絶えようとする息も、ささやき、けたたましい絶頂、スフォルツァンド、硬直する恍惚にまでいたる急激な昂揚、もはや美が耐えがなくなるころ、死と愛がただひとつの成就へと溶け合い、合一するところにまで、予期されていなかったものが未聞のできごととなるところにまで、そしてもはや和音も、転調、和声と異名同音、変イ短調からハ長調への大胆で、こだわりのない、禁じられた歩みも (136)

語り手はできごとを美しく、残酷な生の音楽として、形式として提示する。この作品にはしかし、もう一つの形式がある。相手とその返答の要求を内包する形式である。ジェスアルドの待つものは、それを示唆する。

自らの創造主からの一言への、切望のこもった、空しい期待—— (135)

4. 劇

私は頻繁に死んだ。〈…〉私は一度しか生きず、それによって試みの役割を果たすが、死ぬ方は頻繁にだ。というもこの試みの評価にはさまざまな可能性があるのである。可能性があるというのは、私にとってではなく、私を生きさせ、私を観察し、わくわくする気持ちなしにではなく、私がどの死をけっきょく選ぶかを待っている審級にとってである。(48)

できごとのあとにくるもの。問い。正義をめぐる、赦しをめぐる問いは、伝統的にもそうであったように、この「審級」、神が問題となる劇、弁神論の劇として現れる。

「私」が叔父から家とともに引き継いだ、家政婦と思われるセレスティーナという女性は、内容は語られないが、罪の意識に苦しんでおり、祈り、飲んでばかりいる。

あるとき、「私」が台所に入ると、ワイングラスを前にセレスティーナが座っており、その向かいの席にもワイングラスが置かれている。「私」はそこに腰を下ろす。「私」はこれが「場面」であって、「無言のできごと」が待っていることを感じる。「私は喜んで、夜とそのプログラムによって、思いがけず、ひとつの謎の前に立たせられよう。」(125)¹⁹

この場面が何を表しているのであるにせよ、どのような意図によるのであるにせよ、この場面の後で、この絵が消えたら、ここで今、組み立てられ膨らみ先鋭化する筋が完了したら、私は眠るだろう。(125)

セレスティーナは「私」の前に跪き、「わが罪を赦したまえ。」と言う。(127) 神の位置に据えられた「私」は、何かを「行わなければならない」(128) ことになる。

——ここで何が起きているのか？ おそろしいまちがいが。他のまちがいの数々の代わりとして。私が目撃者であったまちがいと目撃者ではなかったまちがいの—— (129)

「私」はセレスティーナの「秘密」には関心がなく、読者もその「秘密」を知ることはない。もちろん語られない「恐ろしいこと」が背後にあるが、ここでは、罪と罪の意識と贖罪と赦しの可能性を扱う、儀式と化した配置が、問題なのである。「私」はこの「みずから名乗る罪の女、聖女」(131)を放っておくことにする。

あるいは、ハムレット²⁰の父との劇がある。眠れず夢遊病者のように歩き回る「私」の前に、たびたびハムレットの父の亡霊が現れる。ハムレットの父は、何かを促すように「私」を見る。しかし、「私」は無視する。

悪を扱う形式、訴える者と訴えられる者と裁く者というアンサンブルによる法廷の劇において、ハムレットの父に対する「私」は、どの役回りなのか？ 語り手はいっしょに演じることを拒むが、悪をめぐる問いと無縁であるわけではない。

なぜ神はカインの祈りを聞かなかったのか？ この謎は長い間、私を落ち着かせなかった。〈…〉そして予期せぬところで、今日でもなお、ときに、何かの本や新聞の行間にそれが赤く光るのだ。(64)

¹⁹ この場面をイエーレは、この本の頂点のひとつであるとしている。Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, a.a.O., S.97. 『マザンテ』においてマクシーネに引き継がれていくセレスティーナの像は、既成の宗教を批判しただけでは済まない、宗教の領域に対するヒルデスハイマーの関心を担っている。

²⁰ ヒルデスハイマーの作品におけるハムレット像については、以下の論を参照のこと。

Franz Loquai: *Hildesheimer, Hamlet und die Häscher. Von der Suche nach Wahrheit zum Ende des Exils*. In: Volker Jehle (Hg.), *Wolfgang Hildesheimer*, a.a.O. S.121-138.

Ders.: *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1993. S.192-213.

理由なくしてカインを疎んだこと、「これがすべての不正の始まり、神の罪の始まり」であったとする、神への痛罵において、語り手は裁く者の席を占め、訴えられる者の席に神を据えようとする。配役の変更。

嫉妬深い農夫と敬虔な獵人にして殺す者。カインは悪くてねたま深く、アベルは善くて正直——いや、これは十分に善くはない。この位置づけを私は両者の創造者から受け取ることはできない。いわんや、その年代記作者たちから受け取ることはできない。だれが、問いを好まない受け取り者連盟以外のだれが、それを受け取るのか、わかりもしない——私は問う。そしてわたしの問いは、家のすみずみ、夜のすみずみまで、響き渡る (65)

ヨブだけが、「どこから悪が？」という問いを發したわけではない。ハムレットは神と争う代わりに、狂気のふりをする。「私」の問いはカミュの問いと反抗を思い起こさせるが²¹、「私」の答えは辛辣である。「私」はハムレットの父に、自身の父を対置して言う。「私」の父は、ハムレットの父より「優れた男であった。」復讐の可能性を求めてさまよったりせず、「むしろ、この地上を決定的に、残念がることなしに去った。」その死は安らかなものではなく、「ウィーンないしヴェーザラント出身のキリスト教徒の家父たちに、撲殺された」のであるにもかかわらず。(90) 法廷で争うのではなく、退場。それが「私」の答えなのだ。「ハムレットの父は消えた。彼は溶け、その場所には、代わりに、非難が立っているが、私は取り合わない。立たせておく。するとともやとなって溶ける。」(107)

セレスティーナをめぐる問いが「ここから去ること！」(131)で括られ、カインをめぐる問いが「もう止め！」(65)ということばで終止符を打たれるのは、特徴的である。配役を変えながら、中心にある悪の問題が解消されない以上、永遠に続けられていく劇から、語り手は離れようとする。音楽でも劇でもないもの。その背後に広がる静けさ。それを表しうるものの探求。それがテュンセットの絵の探求に他ならない。

5. 無化

語り手は叔父が遺した望遠鏡で、「無」を探している。それは、哲学者の「無」ではなく、「地誌的、あるいは

むしろ宇宙誌的無、何かの、多くのもの、あるいは多すぎるもの、束、集合、群の間の空虚な空間、見えるものの間の見えぬもの、天の穴、私の切望が天に掘る大きな筒穴」であり、「それを通して何かを見るようなもの、間があって、他に何も無いところ」(104)である。

まれに、「極めて小さな程度の自己欺瞞でもって、そしてそれを私は無視し——」、「闇」へ飛び込むことに成功することがある。

今や私は無限の過去深くに突入し、ここではそれは無限の未来と同じだが、そしてどこにも存在したくないという私の切望につねに引かれて行く、星も、光ももはや見えないところへ、何も無いところへ、何も忘れられることがないところへ、何も記憶されることがないところへ、夜であるところへ、何も無いところ、何も、無。そこへ——(107)

無限のかなたから現在に届く光を遡ること、さらにその光すら見えないところへの遡及は、天地創造以前をたずねることだろう。「何も無く、何もありえず、かつて何かがあったことがない場所」(104)とは、人間の罪と、忘却と記憶と赦しの劇のない場所であり、それが求められている「無」に他ならない。『マザンテ』のなかで語られる情熱的製本師の図書館では、みごとな本すべてのページが「空」である。「彼の図書館全体のなかには、ただひとつの語も記されていないかった。」²²〈取り消し〉という夢。

だが、天に向けられる、「セレスティーナの神を求める気持ちのような」「求める気持ち」(104)、「約束をめざしての」飛翔(107)は、伝統的形而上学の枠組みのかすかな記憶と願望をなぞりながら、「すべては再びくりかえす」という知識によって妨げられる(106)。不条理の構造である。人間は問い、世界は答えない。

——すると謎はそこに、光って、黒く、またたき、静かに、黙って、ある。はねつけられた答え以外の何も意味しないしるし、丸く、堅固な事実の豊かな、しかし芽を吹かない種である。ここに私は立って、永遠に想像しえないもの、なかへ深く食い込んで行く。(102)

朝が近づき、テュンセットの地名に触発された、その響きにのみ、端を發した絵の作業を、「私」はやめる。

²¹ ヒルデスハイマーは、問う人間とそれに対する世界の沈黙というカミュの定式を自身の不条理文学のプログラムとして引用しているが、その理解はかなり異なる。詳しくは触れないが、ヒルデスハイマーの不条理の理解には、カミュにはあるような、理性的世界を求める「反抗」へと通じる可能性が一切ないのである。たとえば、vgl. GW Bd. VII, Über das absurde Theater (1960W), S.13-26.

²² GW Bd. II, Masante, S.187. 空虚な書物は、可能性そのものでもある。Vgl. Blumenberg, a.a.O., S.300ff. ヒルデスハイマーにおける「可能性」の概念も、論じられるべきものである。

テュンセットは無効である。(152)

「無効」(hinfällig)。「出発の無意味さ」の洞察に到達した²³というような、物語の結末めいたことであるよりも、語ることであるだろう。ヴァネッサの名前が ein- (なかへ) fallen (落ちる)、語り手の意識に飛来すると平行して、テュンセットの地名は hin- (向こうへ、消えて、なりゆきまかせに) fallen (落ちる)、かけらとなって消える。語の可能性が尽きるとともに、語り手の「戯れ」も終わる。

私はテュンセットが逃れていくがままにしておき、それを忘れ、押しやることにする。謎との戯れをそのままにしておき、すべては恣意ではなく、すべてがすばらしい、最良の秩序の状態であるかのようにふるまうことにする。そのためには、起き上がる必要すらない。ここに横になったままでいられる。私の冬のベッドに、(152)

ベッドのなかのライブニッツは、「テュンセット」という想像上の目的地ではなく、それが差し出した「謎との戯れ」に背を向ける。創造の意味を問う「戯れ」、弁神論の罨である。この世界に満ち満ちた「死」、絶えず人間を躓かせるできごと。それを問うことは、意味の可能性を認めることになる。「私」が完遂しようとしているのは、問うことの廃棄である。²⁴ もっとも、シレノスの知恵にいたるのではなく、あくまで表象における試みとして——²⁵

——私はテュンセットがその奥の方で消え去るのを見る。それはもうふたたび、遠く去っている。今や消えてしまった。名前は忘れられ、響きと煙のように吹き払われ、最後の息吹のように—— (153)

絵と名前が消える。

²³ Dieter Hoffmann: *Prosa des Absurden*, Tübingen : A. Francke , 2006, S.230.

²⁴ そうは言っても、この作品が意味をめぐる問いの上に書かれていることは、もちろん取り消されない。Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg.v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S.235.「いわゆる不条理文学は、そのもっとも高位の代表者たちにおいて、弁証法に参与する。意味の連関として、おのれのなかで目的論的に組織されて、意味はないということを表現し、それを通じて、特定の否定において、意味の範疇を保持するという弁証法にである。」

²⁵ 『テュンセット』、『マザンテ』を、ロクワイは「芸術への逃亡」の一歩と見る。もっとも、ロクワイは、逃亡先の「芸術」が言語によるもの以外の「芸術」であることについては論じていない。Franz Loquai, *Auf der Suche nach Weite. Zur Prosa Wolfgang Hildesheimers*. In: Heinz Ludwig Arnold(Hg.), *Wolfgang Hildesheimer (Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur ; Heft 89/90)*, München: Edition Text + Kritik, 1986, S.45-62.