

ペーター・ハントケの 初期作品の特質

野口 広明

(1996年5月13日受理)

はじめに

ペーター・ハントケは、現代オーストリアの作家である。小説だけでなく、演劇、詩、放送劇、映画シナリオ、随筆、翻訳⁽¹⁾ と様々な分野で活動している。はじめにハントケの人と作品について概観したのち、初期作品について論じることにしよう。

ハントケは、1942年オーストリアのスロベニア国境に近いアルテンマルクトに生まれた。1954年から1959年まで、タンツェンベルクのカトリック系寄宿学校に学び、学校雑誌 Fackel (松明) に参加する。フォークナー論などを書いたと伝えられる。アビトゥーア (ギムナジウム卒業試験) はクラージェンフルトで受け、1961年から1965年までグラーツで法律学を学んだが、最初の小説 (「すずめばち」) の草稿がズーアカンブ社で採用されたのち学業は放棄した。学生時代からグラーツの文芸サークル「フォーラム市公園」(Forum Stadtpark) に参加し、機関雑誌「マヌスクリプテ」(manuskripte 草稿) とラジオに短編作品を発表する。1966年、演劇「観客罵倒」がフランクフルトで成功し、同年「47年グループ」のプリンストン大会で同時代の文学を激しく批判して注目を浴びた。

ハントケはたびたび住居を変える。グラーツからデュッセルドルフ、ベルリン、パリ、ケルン、フランクフルト、クローンベルク / タウヌス。また幾度かアメリカを旅行する。1979年にオーストリアに戻るが、移動している時が一番落ち着くと語るハントケの行き着く先がどこかは分からない。日本を歩いたことがあるのも確かである。一種のコンクレートポエジーだが、「1968年5月25日の日本のヒットパレード」という詩があり、1位から18位までの曲名がならんでいる。I. Hana no Kubikazari / Ginga no Romance Tigers というふう⁽²⁾。日本語の分からないドイツ人にとっては無意味記号である。

実験的な初期作品では、言語による現実の構成がテーマ化され、また語り (物語る

こと) それ自体が絶えず反省の対象となった。この時期の主な作品は、小説で「すずめばち」(Die Hornissen. 1966), 「行商人」(Der Hausierer. 1967), また劇作で「観客罵倒」(Publikumsbeschimpfung. 1966), 「カスパー」(Kaspar. 1967) がある。短編集「役員挨拶」(Begrüßung des Aufsichtsrats. 1967) は、1963—1969年の短編や小品を集めたものである。

「ペナルティーキックでのゴールキーパの不安」(Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. 1970) は、初めての伝統的手法による小説である。1970年代のハントケは、「新内面性の文学」⁽³⁾ (Neue Innerlichkeit) の代表作家の一人として評価された。主な作品に、「長い別れのための短い手紙」(Der kurze Brief zum langen Abschied. 1972), 「これ以上望むべくもない不幸」(Wunschloses Unglück. 1972), 「真実の感受の時」(Die Stunde der wahren Empfindung. 1975), 「左利きの女」(Die linkshändige Frau. 1976) などがある。

1975年から1977年にかけて書かれた、「世界の重み」(Das Gewicht der Welt. 1977) は、日記 (Ein Journal) と題されているが、物語的なまとまりを持たないメモの集まりである。この時期、ハントケは精神面で危機的な状況にあったと後日語っている。しかし、「ゆるやかな帰郷」(Langsame Heimkehr. 1979) で、それ以前の作品とは異なる文体を確立し、同時に危機を克服する。「ゆるやかな帰郷」は「聖ヴィクトワールの教え」(Die Lehre der Sainte-Victoire. 1980), 「子供の物語」(Kindergeschichte. 1981), 「村を越えて」(Über die Dörfer. 1981) とともに四部作を構成している。「ゆるやかな帰郷」で完成された文体に、今日まで大きな変化はない。

ハントケの文学は、60年代の形式的な実験、70年代の物語への回帰、80年代の新たな叙事形式の獲得という三つの時期に大まかに区分することができる。私小説的な性格や、土地や郷土との結びつきが、後期になるほど大きくなっていく。しかし、60年代の実験的な作品に、土地や郷土との結びつきがなかったわけではない。ヴィドリヒの指摘によれば、「すずめばち」で描かれる風景は、ウンターケルンテンのアルテンマルクト、つまりハントケの生まれ故郷であり、同じ風景は「村を越えて」(1981) でも描かれているという⁽⁴⁾。形式的な実験と郷土的で体験的なものとは、最初の小説においてすでに共存していたのである。同様に80年代と90年代の、土地や郷土と強く結びついた作品のなかにも、形式的な実験の要素が含まれている。

1. ハントケの初期作品の特質

「縛り首の木」(Der Galgenbaum. 1964)⁽⁵⁾ を手掛かりに、ハントケの初期作品を

特徴づけるものについて論じてみたい。まず目につくことは、ハントケがオリジナルな物語を作っていないということである。一種のコンクレートポエジーのような方法で、ある西部劇映画の一部分を精密に描写することで新しい作品を作ろうとしている。主な登場人物は、ゲーリー・クーパー、カール・マルデンと俳優の名で呼ばれる。以下に作品の概要を示す。

まず題辞として、モンテスキューから「処罰の残忍さがその適用を妨げる」という文の引用がある。次にイタリック体で、古代における処刑と神々とについて半ページほど語られ、導入部となっている。その後が、全体が九頁ほどの作品の中心をなす、西部劇からの借用である。借用部分は二つに分かれる。1では、クーパーがマルデンを射殺し、死体を崖から蹴落とす。崖の下では、村が炎に包まれている。回りにいる沢山の男たちの頬もまだ村の炎で赤らんでいる。2は、回りの男たちが、一人の男の煽動でクーパーを縛り首にする場面である。クーパーは全く抵抗せず殺される。煽動した男の指図で、クーパーの死体は荷車にのせて、燃えさかる村に突き落とされる。

まず目につくのは、借用のさいの省略である。借用部分は微視的に描写されている。従って描写は、微に入り細を穿っているが、描写された部分がどのような物語の一部なのかは、いっさい分からない。なぜ、クーパーはマルデンを殺したのか。マルデンとクーパーの死体がころげ落ちていく、炎につつまれた村は、描写された部分とどのような関係にあるのかなど、何も分からない。もとの西部劇では、脈略のある一部分であったものが、省略によって鮮明であると同時に不可解な断片となっている。作品は、断片あるいは部分として提示されている。省略された部分は、欠如として逆説的に存在感をもつ。微視的な描写で描かれた場面の外部に、語られていない部分の存在が感じられるからだ。このとき作品世界は、「燃えている村」に象徴される省略された部分と、微視的に描かれた部分とに二重化する。同様の二重構造は、初期の小説「すずめばち」と「行商人」でも見て取ることができる。この二つの小説で、語られていない部分がどのように現れ、意味づけされるかを見ていくことにしよう。まず「すずめばち」については、ハントケ自身の解説から入るのが近道である。

「これはある小説の成立を記述しようとする試みである。ある男が、以前一冊の本を読んだか、あるいは読んだのではなく誰かからその本の物語を話してもらった。しかし、ある夏の日、彼自身に起こったことと、その小説の主人公である盲人が起こったこととが、恐らく重なりあったことによって、以前読んだと思えるあの無くなってしまった本を思い出す。覚えているように思える断片的な箇所、言葉、文、半ば忘れてしまったイメージなどから、その男はこの小説を考えだす。しかしその仕方たるや、この「新しい」小説のなかの出来事が、昔の小説の「主人公たち」のことなのか、そ

の男のことなのかははっきりしない。この新しい小説を「すずめばち」という。」⁽⁶⁾

「すずめばち」は、ある男の記憶の断片である多くの挿話と、細部の微視的な描写とのモザイクで構成されている。男の記憶は不確かで、欠落が目立つ。どこがもとの本の始まりで、どこが終わりなのかも分からない。それぞれにタイトルのついた67の章からなる作品だが、最初の章は「記憶の始まり」、最後の章は「記憶の中断」と題されている。断片どうしの順序も不確かで、もとの本の物語はことさらに分かりにくく作られている。章の初めに「数日経ってからのことだ」とか、「その後で」といった表現があるので、前章の続きとして読んでみると、全く連続性のない挿話であったりする。物語を要約することができないわけではないが、要約からは、作品にある不透明さがなくなってしまうだろう。作品はむしろ物語にたいする異物となっているのである。また物語を要約したとしても迷路の行き止まりのような印象しか残らない。そこから先へは道が通じていない、という印象である。これは、物語というものの、いわば位置が変化しているためである。「縛り首の木」においても、具体的な内容(物語)は西部劇からの借用にすぎない。省略された部分の不在を指し示すための材料にすぎなかった。また、「縛り首の木」と同様に、「すずめばち」にも「もとの作品」がある。ただしそれ自体が、「ある男が昔読んだらしい本」という虚構である。いずれの作品でも、いわば可視的な部分の背後に、不可視な部分が前提としてある構えになっている。西部劇の一部分の描写や、昔読んだらしい本の断片的な記憶の背後に、不可視の部分が虚構的に作りだされ、作品世界が二重化している。

「すずめばち」では、語られた世界のなかでも不可視なものが、いくつか形象化されている。次のような例が印象的である。主人公グレゴールは、家の外回りにある通路にいて、母親が遠くから歩いて来るのを見ている。家は丘のうえにあり、母親が丘を登ってくる。一瞬、母親は凍りついたように立ち尽くし、何かを見つめながら、その回りをぐるりと回る。二頁ほどの挿話だが、母親が見たものが何であったのかは結局分からない⁽⁷⁾。通路に立っている主人公の視点で語られることで、不可視な部分が生じているのが分かる。「縛り首の木」における省略も、このような視点の制限である。

このようにして形成される不可視な部分は一体何なのか、ということが当然問題となる。その際、上のような作中の具体的な部分にある不可視なものと、具体的な部分の向こうに現れてくる不可視なものとを区別するべきである。前者は後者を指し示しているにすぎないからだ。では、具体的な部分の背後に見えてくる不可視なものは一体何だろう。二作目の小説「行商人」の最初のページで、ハントケ自身がその不可視なものに、ひとつの表現を与えているようにみえる。

「殺人事件の物語は、すべての物語がそうであるように、別の物語の続きとして始ま

る。描写される人物や事物は、その別の物語ですでに知られているが、その物語は書かれておらず、ただ暗黙のうちに前提されているだけだ。すべての物語と同じように、殺人事件の物語もここにはない物語の続きとしてふるまう。」⁽⁸⁾

すべての物語は、「別の物語の続きとしてふるまう」とあるが、その「別の物語」は、「書かれておらず」、「ここにはない」。この「ここにはない物語」が、「縛り首の木」と「すずめばち」とで形象化されている不可視なものとなり重なりあってこないだろうか。不可視なものによって生じる作品世界の二重化は、「ここにはない物語」と、その続きとしての「殺人事件の物語」との二重性と対応していると理解できよう。ハントケは、ここで物語という語を二つの意味で用いている。書かれ、そして読まれる物語、そして、その物語が「暗黙のうちに前提し」ており、また「ここにはない」物語である。ハントケの関心は、この二つ目の物語を、虚構的な不可視な部分として形象化することにあつたのだと理解できる。最初の意味での物語は、初期のハントケにおいては、単なる手段となっており、それ自体では自立性をもたない。この自立性をもたない可視的な部分と、この部分によって指し示される不可視な部分との二重構造において、両者の関係は、再帰的 (reflexiv) である。

ここで、ハントケの文学論に目を向けてみよう。「私は象牙の塔の住人」(Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. 1972) のなかで、ハントケは次のように語っている。

「物語という方法は、私にとって、物語そのものの反省的な否定として、物語の嘲笑のための物語としてしか用いることのできないものだ。」⁽⁹⁾

しかしまた一方で、「物語はすべて、私を私の本当の物語からそらしてしまう(……)。」とも語られている⁽¹⁰⁾。ここでも物語という語が、二つの意味で用いられ、ハントケの物語にたいする屈折した関係が垣間見られる。

ハントケの関心は、物語に向かっていた。しかし、個々の物語にではない。物語がすべて暗黙のうちに前提しているとハントケが考える、物語に向かっていたのである。そのような物語を形象化するために虚構的な不可視の部分が作りだされている。ハントケのこのような物語意識の背後には、物語をめぐる我々の感性の歴史が横たわっている。

微視的な描写は、初期の作品で用いられた手法だが、「行商人」において最も完成度を高めている。作品全体が、方向の定まらない非連続な文の集合をなしており、その部分が微視的描写で描かれている。十二の章からなる小説だが、すべての章で最初に説明的な文章があり、イタリック体で印刷されている。読者はこのイタリック部分を手引きとして、非連続な文の集合から殺人事件の物語を構成し、同時にその成立に立

ち会うことになる。構成されるのは、サスペンス小説のよくあるパターンであり、「行商人」もまた「縛り首の木」, 「すずめばち」同様に、物語をもとにしてはその作品について語るができない。量的に大部分を占めているのは、微視的に描かれた非連続な描写の集まりである。

「行商人」での二重構造は、先にみた二つの作品とは異なっている。二重構造のなかで虚構的な不可視な部分の位置を占めるのは、微視的な描写の集まりである。語られない部分、あるいは不可視な部分は、それ自体では物語としてのまとまりを持たない文の集合に取って代わられる。この部分がいわばカオスとなり、そこからイタリック部分を手掛かりに、サスペンス小説が浮かび上がってくる。それは、読者が自ら混沌のなかから一つのまとまりを作り出すということである。そして、その「殺人事件の物語」の誕生に立ち会うという経験をもつことになる。これこそ、「すずめばち」の解説でハントケが述べていたことである。そこには、「これは、ある小説の成立を記述しようとする試みである。」と書かれていた。「行商人」は、その二つめの試みであったといえる。

虚構的な不可視な部分も、作品の大半を占める微視的描写も、共にそこから輪郭をもった意識対象としての物語が生じてくるような場である。そして、物語が意識のなかで構成される様、つまり物語の成立という側面がテーマ化されている。ハントケの関心は、物語そのものに向けられていた。物語が生まれる様を描くこと、それが初期のハントケの作品の主題である。

2. 「すずめばち」の手法とその意味

ケーテ・フリーデマンは、「叙事詩における語り手の役割」(1910)のなかで、「生にたいする叙事的感情を表す」二つの例を引用している⁽¹¹⁾。

「祭りの行列のなかを歩いている者は、道端に立っている者のようには、その行列を描写することができない。従って道端に立っている者は、余分ではなく、ましてや無駄ではない。見る者が初めて見られたものの生の全体となる。」(ゴッフリート・ケラー)

「観照が人生において最もすばらしいものと私は思っている。華やかな行列のなかを歩いていく者は、埃を吸い込み、汗を流し、マスクの下で息を詰まらせる。自分の見事な仮装や回りの祭りの様子から、その者は一体何を心得るだろう。そうしたものの全てが見えないのだ。見えてもせいぜい目の前にあるものだけで、しかもそれさえ十分には見えない。しかし、バルコニーに立っている者は、あるいはただ庭木戸によじ

登ったり、軒から苦勞して眺めるだけの者でも、全てが目の前にある。それはあたかも神様にでもなったかのようにであり、全てがその人のために披露されてでもいるかのようだ。」(リカルダ・フーフ)

私たちに馴染みの深い伝統的な手法による小説では、読者はちょうど「道端に立っている者」の位置で物語を享受し、叙事的感情を体験することができる。これから紹介するハントケの手法は、欧米の現代文学に散見するものだが、フリーデマンの言う「叙事的感情」に対立するとともに、それを基礎付けている認識構造への反省を特徴とする。行列の比喩を抽象化して、線とその外部の点と言い換えてみよう。現代文学に散見する手法では、まずその線が細切れにされる。微視的な描写はその手段となる。物語の筋が不透明になりそれにかわって、細部の描写が増大する。次に線の外部にあるべき点を線のなかに置く。つまり視点が、いわば行列のなかに置かれるのである。その結果、物語世界は一義的なものでなく、一定のあるいは複数の視点によって仲介されたものとなる。このような創作技法の背景にある精神史を概観しておこう。

ドイツの小説理論において「語り手」という概念が登場したのは、19世紀の半ば過ぎのオットー・ルードヴィヒ (1813—1865)⁽¹²⁾ においてであった。その後、フリートリヒ・シュピールハーゲン (1829—1911)⁽¹³⁾ の理論と創作、さらにすでに言及したK. フリーデマンの「叙事詩における語り手の役割」(1900) などによって、物語するという行為そのものが注目され始める。「語り手」、「語りの視点」といった問題が、一部の作家や理論家のあいだで、単なる技法論を越えるものとして意識されるようになった。ロシアフォルマリズム (1915—1928) によってそのような傾向は一つの頂点に達すると言ってよい。ロシアフォルマリズムは、フランスの構造主義的文学研究の草分け的な存在であり、文学形式の記述的、機能主義的、かつ弁証法的な研究で現代の文学研究に大きな影響を与えている。現代の創作と研究・評論の両面において、物語するという行為、そして物語の在り方と働きへの問いは一つの問題圏を構成している。ハントケの初期作品は、このような問題圏に属している。

1) 微視的描写

第48章は「誘惑」と題されている。しかし、そこで微視的に描写されるのは、洗い場での皿洗いである。また、洗いが登場するわけでもない。描写されるのは、「手」とその動きである。

「洗い終わった皿は素手で取り上げられ、一枚一枚流しの横にある別の仕切りに立てかけられる。フライパンから固まったタマネギが洗い流され、ナイフで容器から冷たい固まった油が搔き落とされる。香辛料の黒く焦げついた葉をブラシでフライパン

の底から削り落とす。洗い終わった皿の上方にフライパンを立てかける。深鍋を水につけ、ひっくり返したり斜めにしたりして、干からびた黄色い焦げつきを鍋の内側から掻き落とす……。」

「誘惑」という題から連想できる筋の展開は、長々と続く皿洗いシーンによって中断される。五ページ半程の章だが、最後の段落で「私」は女性に声をかけられると、どぎまぎして身動きができなくなるという引用が挿入されていて、わずかに章のタイトルとの関連が保たれている。引用というのは、小説全体が、ある男が昔読んだと思える本を思い出しているという設定になっているため、至る所で「こう書いてあった」というかたちで、引用がなされているのである。微視的な描写は作品全体で用いられているので他の技法の紹介でも引用することになる。

2) 否定・対立の技法

小説のなかで語られる事柄が互いに矛盾する。以下の例は、子供たちが「私」の行動について口々に言い合う場面である。第十二章「自転車」からの引用である。

a) 「(……) そこで私は遂に自転車をショーウインドウの下の壁に立てかけたと。」

b) 「私は自転車を映画館の前のバス停の標識に立てかけたと。」

a) 「私は落ち着いた足取りで町を歩いて行ったと。」

b) 「それから私は自転車の側に立ってバスを待っていたと。」⁽¹⁵⁾

少年たちの、「私」の行動についての発言はこのように対立しあう。しかし、いずれにしても大きな意味をもつわけではない。ただ、口々に言い合う子供たちの言葉が、互いに矛盾しあうというだけである。「私」はただ黙って聞いている。ここでの対立は、複数の人物の発言どうしのものである。次の例では、地の文に書かれていた事柄が、後から登場人物の空想であることが分かる。以下は五一章「女」からの引用である。

a) 「彼は初めての部屋で、見知らぬ女の側にいる。女はゆったりした衣装を着て、ベッドに斜めに横たわっている。衣装のひだは膝にたっしている。女が膝を曲げると、裸足の足がこもった音をたて床に触れる。」

b) 「いや、彼女はベッドに横向きに寝そべっていたのではなかった。というのも、起き上がる音がしなかったのである。彼が座っている間、彼女はむしろ窓辺に立っていて、顔はカーテンに半ば隠れていたのだ(……)。」⁽¹⁶⁾

「彼」と呼ばれている人物は、主人公グレゴールであり、目が見えないという設定になっている。

3. 作品世界の部分性

登場人物の限定された視点から語られることで、物語はいわば部分、あるいは断片となる。下の例では、「私」は映画館の映写室におり、映写技師と話している。「警報装置」と題された第五八章からの引用である⁽¹⁷⁾。

「どうしてまだホールに皆入って来ないんだろう、指にハンカチを絡ませながら客（「私」のこと）は尋ねる。」「出入口の赤いカーテンが人が出てゆくので激しく揺れる。切符の売り子たちは、並んで、しかし足早に、外へ開いたドアを通過して控室を出ていく。」「下の控室で客の足音がまた大きくなるのを聞き、カーテンを開け、客たちが青ざめて、言葉もなくホールに入ってきて来るのを見ながら、時間だなど、映写技師は安心してつぶやく。」

映画館の前で、何か事件が起こったようだ。客が席につかず、従業員まで持ち場を離れる。しかし、以後その事件については何も語られない。また、「私」が視力を失った事実について幾度も語られるが、その原因は最後まで分からない。

4. モンタージュ技法

「すずめばち」では章と章、段落と段落、文と文などあらゆる水準でモンタージュが行われる。関連のない場面がつなぎ合わされることで、作品に読者が与えようとするまとまりが解体され、物語世界の線的な結びつきが曖昧になる。そこに新たな結びつきを生み出すのは、錯綜した結合関係である。同一の文やイメージを作中に点在させることで、そのような結びつきが作りだされる。モンタージュは、次の例が示すように一つの文のなかでも行われることがある。

「足を組んで、張出屋根の円柱に斜めに寄りかかっていた男は、尋ねられると、たどたどしい聞き慣れない方言で答えたが、その姿勢を変えなかった。もう一人の男は、巡査の指示で手押し車の上の袋に風を通していたが、一方語り手の父は、馬を走らせると近づいてくる坂道の前でブレーキのハンドルを調整した。」⁽¹⁸⁾

「一方」以下の従属文は、湿地で働く父親の描写である。主文と、前文はそこから遠く離れた家での出来事について語っている。四章「溺死した兄弟が運ばれてくる」からの引用であり、手押し車には「語り手」と呼ばれている主人公の兄弟の死体が、袋に入れて載せられている。次の章、「巡査の話」でも、湿地と家での出来事が平行して描かれているが、二つの場面は交わらない。いずれも微視的に交互に描かれるのみで

ある。

ま と め

「すずめばち」においては、「物語」という語が、六十二章「カフェで」で繰り返し用いられ、六十六章「物語の発生」では章のタイトルとなる。六十七章で終わる作品の最後の部分で、溢れるように繰り返される「物語」という語は、上で紹介した技法が収束してゆく場である。「すずめばち」は、物語られた世界より、その語り方あるいは語る行為そのものに読む者の注意を向けさせる。物語性そのものが小説のテーマとなり、物語の発生が描かれる、これがハントケの初期作品の特徴である。初期のハントケのテーマは、「構成」あるいは「発生」にある。物語はその構成あるいは発生の相において描かれているのである。しかし、すでに述べたように「すずめばち」ではハントケの故郷の風景が描かれている。郷土と体験という、実験的な文学とは一見して相容れない要素の介在を忘れることはできない。郷土と体験という要素は、後のハントケ文学で大きな比重を持つようになる。「反復」(Die Wiederholung, 1986)において、ハントケの体験と土地へのこだわりは頂点に達するようにみえる。まだ二十歳にならない「私」の、オーストリア国境を越えるスロベニアへの旅が25年の後に小説によって反復されるのである。しかし、翌1987年には「不在」(Die Abwesenheit.)が書かれ、不在の語り手による物語が実験され、重要な要素となっている自然の描写からは、地名が消えてしまう。在るものと、それを構成する意識との間の往還が、ハントケ文学の描く軌跡をなしているようにみえる。

アルフレート・シュッツ (1899—1959)⁽¹⁹⁾ のウィーン時代の草稿は「生形式の理論」と題されていたが、体験の構成というテーマを掲げていた。

「体験それ自体と体験についての反省との間の、幾つかの理由から重要な差異を近代の哲学に提示した最初の哲学者はベルグソンであった。」⁽²⁰⁾

シュッツはこう述べて、ベルグソンにならい「体験それ自体」と「体験についての反省」とを区別する。我々が後になって持ちうる、いわゆる体験というものは、後者である。いわば編集とでもいふべきものが介在して始めて、我々は体験を持つことができる。このような問題意識が、近代の人文科学や芸術の様々な領域で共有されている。所与のものから始めるのではなく、それが意識の中で構成される、あるいは発生する場面が凝視されるのである。ハイデガー (1889—1976) は、1927年に次のように書いている。

「哲学は、存在するものについての思惟を自省するという仕方では、この存在の闡明を

果たそうとしているのである（パルメニデス）。プラトンのアイデアの露呈も、魂の自己自身との対話（ロゴス）に定位されている。アリストテレスのカテゴリーは、理性の言表的認識作用との関係で生じたものである。デカルトは明らかに、第一哲学を思惟するものに基づかしている。カントの超越論的問題群は意識の領野を動いている。このように存在するものから意識へ視線を転ずるということは、はたして偶然に起こっているのだろうか。」⁽²¹⁾

ハイデガーの問題設定は、大きなタイムスペースを持つものである。しかし、そこで提示されている問題が、今世紀の前衛文学のはらむ問題とパラレルなものを持つことは見逃しがたい。「存在するものから意識へ視線を転ずるということ」が発端にあり、その転回点から晦渋な物語世界が作りだされているからだ。前衛文学の手法は西洋の精神史のなかに位置づけることで理解の糸口が見えてくる。

注

(1) ハントケによる翻訳には次のようなものがある。

Aischylos : Prometheus, gefesselt. Suhrkamp 1986. (ギリシャ古典)

Bove, Emmanuel : Meine Freunde. 1981. (1924) (フランス)

Bécon-les-Bruyères. 1984. (1927) (同上)

Armand. Suhrkamp 1993. (1923) (同上)

Goldschmidt, Georges-Arthur : Der Spieltag. 1989. (1981) (フランス)

Modiano, Patrick : Eine Jugend. 1988. (1981) (フランス)

Percy, Walker : Der Idiot des Südens. 1988. (1985) (アメリカ)

Ponge, Francis : Das Notizbuch vom Kiefernwald. 1982. (1965) (フランス)

(2) Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. 1969. S. 78-79.

原題 : Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968 :

(3) 新内面性の文学は、1960年代の政治参加の文学のあと、70年代に現れた文学傾向である。社会問題から個人とその内面の問題への関心の移行がみられる。代表的な作家と作品（ハントケを除く）:

Bernhard, Thomas : Der Atem. 1978.

Novak, Helga M. : Die Eisheiligen. 1979.

Wohmann, Gabriele : Frühherbst in Badenweiler. 1978.

Walser, Martin : Ein fliehendes Pferd. 1978.

Fröhlich, Hans J. : Im Garten der Gefühle. 1975.

Stefan, Verena : Häutungen. 1975.

Struck, Karin : Klassenliebe. 1973. Trennung. 1978.

Strauß, Botho : Marlenes Schwester. 1975.

Born, Nicolas : Die erdabgewandte Seite der Geschichte. 1976.

Wellershoff, Dieter : Die Schönheit des Schimpansen. 1977.

この注は、Linda C. DeMeritt の “New Subjectivity and Prose Forms of Alienation”. Peter

- Lang. 1987. を参考にした。
- (4) Widrich, Hans : Die Hornissen – auch ein Mosaik aus Unterkärnten. in : Peter Handke. Hrsg. Raimund Fellinger. Suhrkamp. 1985. S. 25.
- (5) Handke, Peter : Der Galgenbaum. in : Begrüßung des Aufsichtsrats. 1969. S. 52.
- (6) Handke, Peter : Die Hornissen. 1966. 引用はタイトルページの前にある, 作家と作品を紹介する欄からのもの。この紹介文もハントケ自身によるものである。
- (7) Handke, Peter : Die Hornissen. S. 243–244.
- (8) Handke, Peter : Der Hausierer. S. 7.
- (9) Handke, Peter : Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. S. 26.
- (10) ibid. S. 23.
- (11) Friedemann, Käte : Die Rolle des Erzählers in der Epik. S. 23.
ケラーからの引用は以下のとおり。Der grüne Heinrich, Berlin 1899, Bd. 3, S. 13.
フーフからの引用は以下のとおり。Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren, Stuttgart u. Breslau 1905, S. 9.
- (12) Ludwig, Otto (1813–1865) 詩的リアリズムの概念とその様式を確立した。“Zwischen Himmel und Erde” (1856) (邦訳「天と地との間」岩波文庫) のような心理描写にすぐれたリアリスティックな小説を書いた。また, ユーモアあふれる村物語 (Dorfgeschichte), 特に “Die Heitherethei” (1857) を残している (以上はマイヤー百科辞典より)。
「異なった語り種類 (本来の語り / 場面の語り) を区別し, 作家と語り手を切り離そうとした最初の人であった。」 (以上は Hrsg. Steinecke, Hartmut : Romanpoetik in Deutschland. Gunter Narr Verlag. 1984. S. 31. より。)
ルートヴィヒの小説論は, 1813–1865年の間に書かれた。1891年 A. Stern によって遺稿が “Romanstudien” として出版された。(以上は Lämmert, Eberhard u.a. Hrsfg. Romantheorie 1620–1880. Athenäum. 1988. S. 353. より。)
- (13) Spielhagen, Friedrich (1829–1911) 1860–62年, ハノーファーとベルリンで文芸欄編集者として活動。19世紀後半, ドイツで最も成功した小説家の一人。同時代の社会の現実を表現し, 産業発達の問題性も指摘した。短編, 詩, 演劇も書いている。今日では, リアリズムと語りの戦略 (Erzählstrategie) の理論家として評価されている (以上はマイヤー百科辞典より)。シュピールハーゲンについては, 次の著作で詳しく論じられている。Fischbacher–Bosshardt, Andrea : Anfänge der modernen Erzählkunst. Untersuchungen zu Friedrich Spielhagens theoretischem und literarischem Werk. Peter Lang. 1988.
- (14) Handke, Peter : Hornissen. S. 171.
- (15) ibid. S. 59.
- (16) ibid. S. 81ff.
- (17) ibid. S. 205.
- (18) ibid. S. 21.
- (19) Alfred Schütz (1899–1959) は, ウィーン生まれのアメリカの社会学者。ライプニッツ, ベルグソン, フッサールらの哲学やマックス・ウェーバーの社会学を吸収しながら, 1932年, 生前唯一の著書「社会的世界の意味構成」(Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. stw 92. 1981 <1932> 邦訳は佐藤嘉一訳 木鐸社 1982) を著す。ナチスの迫害を受けて, パリ, アメリカと亡命。アメリカで現象学的社会学を育てるとともに, アメリカのプラグマティズムとヨーロッパの現象学とを橋渡しした。文学や芸術, 特に音楽にも深い関心を持った (以上は「現象学辞典」木田・野家・村田・鷺田編集 弘文堂

より)。

本論で言及した草稿は、イリア・スルバルによって編集され出版されたものである。注(20)を参照。

(20) Schütz, Alfred: *Theorie der Lebensformen*. Hrsg. Ilija Srubar. stw. 350. 1981. S. 80.

(21) 木田 元「現象学」岩波新書 1970. p. 78-79. 原文はフッサリアーナ (フッサール全集) 第9巻の517頁にある。ブリタニカ百科事典の「現象学」の項を、フッサールは始めハイデガーと共同執筆しようとした。この共同執筆は失敗に終り、フッサールは結局単独で執筆することとなった。しかし、その際のハイデガーの草稿がフッサリアーナに収められており、本論での引用はそこからのものである。

Husserliana Band IX. Martinus Nijhoff. 1968. S. 517.

Die Eigenart von Peter Handkes Frühwerk (1964–1967)

Hiroaki NOGUCHI

Ziel dieser Arbeit ist eine Interpretation von Handkes Frühwerk. Besonders gilt es, sein literarisches Verfahren im Hinblick auf "Geschichte" zu explizieren. Dabei wird die geistesgeschichtliche Hintergrund kurz überblickt.

Handkes frühe Werke sind durch experimentelle Verfahren charakterisiert. Die minutiöse Beschreibung und die fragmentarische Erzählweise zeigen solche Züge am deutlichsten. Die erzählte Welt verliert den Zusammenhang mit der Wirklichkeit und verschließt sich hermetisch in sich selbst. Diese Verslossenheit ist so gestaltet, daß sich unser Blick reflektierend nach der Genese der erzählten Welt wendet. Hier handelt es sich nicht um die außerliterarische Wirklichkeit, sondern um die Reflexion auf eine Gegenständlichkeit, die wir Geschichte nennen. Solche Reflexion bildet den Ansatzpunkt von Handkes Poetik und bestimmt seine experimentelle Methode.

Die Wendung in die Subjektivität und die Frage nach dem, was dem Gegebenen vorausgeht, ist eine Form modernes Denkens und moderner Kunst.