

ローベルト・ヴァルザーにおける寓話性（1）

——散文小品『通り（I）』について——

吉 田 孝 夫

I

いくつかの長・短篇小説に小劇（Dramolett）、それから一冊分の詩集をのぞけば、ローベルト・ヴァルザー（1878-1956）の著作全体のじつに五分の四をしめる、無数の散文小品（Prosastück）がそのあとに残る。下は半頁から、上はせいぜい五、六頁程度の長さまで、倦むことなく書きつらねられた、この「非ジャンル」としての文章群は、優に二千を越える。¹⁾そしてこの散文小品という名称じたい、もともとヴァルザー自身がそう呼んでいたものとはいえ、なぜかくも短いものばかりであるのか、終始断片的であるのか、という点を彼が綱領的に説き明かしているわけではなく、読む側にとってこの名称は、多様な側面をもったこの無数の文章群を便宜的に総称するひとつの道具として存在しているにすぎない。

しかし実際には散文小品にかぎらず、先に長・短篇小説と呼んだ彼の作品もまた、文学ジャンルとしてそれらの名称がまず連想させるような、ある種の彫琢された統一性、首尾一貫性とは無縁なのである。量的には長くまとめられたそれらの作品も、実際には散文小品の集積物のようなもの、という点はすでにヴァルザー研究の諸家の共通認識であり、とすればヴァルザーにとって書くことが常にこのような無秩序な断片性を伴ったこと、そしてさらには際限のない反復の形で書かれたことの意味を、興味深くさせるのである。

これをヴァルザーの文学性そのものとしてとらえ、断片性と全体性についての議論を始めることもできるだろうが、まずは、素直なところからヴァルザーのこの「短かさ」を考えてみるのが、導入としては適当であろう。つまり彼は、新聞、雑誌という大衆向けの媒体と深く結びついた作家であった。いわゆる売れない作

家であった彼は、²⁾ 自著という形で刊行を望んでも大抵の場合が出版社の拒絶にあい、実現しなかったという経緯がある。そこで、望むと望まぬとにかかわらず、一種のフィユトニストとして、ドイツ語圏の各地の新聞や雑誌へ短文を書き送っては、糊口をしのいでいたのであった。³⁾ 言わずもがな、その場合、新聞なり雑誌なりの文字媒体をとりしきる編集者の意向に、何はさて大衆の意向に、己れを合わせる必要が生じてくる。とすれば、まず、小さな空間のなかに収めるという大原則に従いながら、読み手を退屈させない工夫をこらすことが求められる。ヴァルザーの散文小品群にざっと目を通してみると、軽妙さや滑稽さが、あるいは転じて一種の甘い陶酔性や教訓味が、素朴な印象として残ることになるが、この生まれてきたる所は、彼のいた状況と決して無関係ではあるまい。そして彼のどんなに冴えた文章も、通俗的でキッチュな地平とぎりぎりの所をたどっている、という印象も忘れるわけにはいかない。

この小論では、無数の散文小品のなかから、わずかに一つ作品を取り上げる。この割合であるから、例えば、ヴァルザーが与えた「散文小品」という名称がもちうるジャンル性を、個々の短文に逐一照らして検討するといった問題を扱うことにはならない。どんな名称の下であれ、ヴァルザーが書き積み上げていったこの短文の山を、とりあえずひとまとめに預かっておいて、さてそこから本論は、いささか唐突ではあるが、寓話という論点を取り上げてみたいのである。

ヴァルザーは、二十世紀前半のスイス昨今の文学を顧みて、その「ペスタロッチ」的「世直し作家」たちの「高校教師根性」⁴⁾に、つまりは、そのあまりに善良な登場人物と説教臭さとに嫌悪を抱いていたと伝えられている。いま本論が扱おうとしている寓話の論点は、これをひとつの文学ジャンルとしてみると、テクスト内に一定の教えをはらむ教訓文学 (Lehrdichtung) の範疇に入ることになる。いささか図式的になることを恐れずに言えば、寓話というジャンルが、たとえばバロック期の、特にカトリック地域において、説教譚 (Predigtmärlein) という形で生き生きとした社会的役割を担い、このような教訓性の濃いものがまた当時の文学のひとつでもあったのと違い、いわゆる近代的な意味での文学の始まりをとりあえず十八世紀の辺りとして、寓話というジャンルがその後たどった評価の歴史を観ると、レッシングを重要な指標とする啓蒙主義期の隆盛のあと、そこへ疾風怒濤、古典主義、ロマン主義といった文学史的名称が絡んでいく時代へとわたって、次第々々に末端へ、いわゆる文学の外へと追いやられていったことがわかる。⁵⁾ その後あいだを置いて、十九世紀の終わりから二十世紀の半ばま

で生きたヴァルザーの、同時代の文学に対する先の忿懣も、もちろん寓話というジャンルそのものへと向けられたものではないとはいえ、露骨な教訓臭を文学に認めがたい、近代の文学観に支配的な傾向のなかにあるといっていよいだろう。

それならばなぜ本論は、ヴァルザーと寓話を問題にするのか。短文の山を残した彼に、寓話というひとつのジャンルの復活といった、文学研究にお似合いのトピックでも見つかるであろうか。ところが、実際はヴァルザー研究を待つまでもなく、寓話あるいは寓話性という問題はすでに、戦後五十年代からのドイツのゲルマニスティク場で取り上げられ始めていた。それはカフカの小品や、あるいはブレヒトの戯曲作品が集中的に読まれるようになったことと無縁ではなく、⁶⁾「近代寓話 (die moderne Parabel)」なるタームが用意され、この観点のもと、十八世紀におけるレッシングの『賢者ナータン』にある「指輪の寓話」を出発点として、二十世紀ははじめのカフカとブレヒトを両極的な到達点とする寓話史の流れを跡付ける作業⁷⁾などがなされたのであった。またこの動きに応じて、寓話や寓話論のアンソロジーの編集⁸⁾も行なわれている。

R・ヴァルザーはこの問題領域のなかで、あくまで脇役にすぎない。1982年刊のJ・ビレンによる寓話集には、彼の8つの散文小品が収められているが、この巻末の、近代の寓話史をたどる少々長めの後書きのなかでは、わずかにその支流として、メルヘンのジャンルとの接近という観点から、まさにタイトルを「メルヘン」というヴァルザーの小品をひとつ名指ししている程度である。⁹⁾1970年に初版が出て、その後五版を重ねたあと1995年に再び版を重ねたディトマーの寓話アンソロジーは、まったくヴァルザーに触れていない。

しかしそれでもヴァルザーを、イソップの昔からヨーロッパに存在してきた寓話というジャンルの、というよりはむしろ、それがもつ方向性・可能性のなかで観ていく理由は、彼が残した無数の散文小品を、何よりもまずその短形式そのものにおいて検討したいからである。彼のたとえば長編小説を解釈するための補助的テキストとして扱うのではなく、望むと望まぬとにかかわらず、新聞・雑誌などの文字媒体から条件付けられた一定の紙幅のなかで、ヴァルザーが己れのために探った詩的な可能性を明確にすること、が目的である。1905年から1913年までベルリンに住んでいた当時、ヴァルザーは三つの長編原稿を焼却してしまったらしいが、このことについて後年、ある作家との対話のなかで次のように回想している。

それはまあそうだったかも知れません。当時わたしは、長編小説を書くことにすべてを注いでいました。しかし、自分の才能には広すぎる形式に、無理にしがみついていることにわたしは気が付きました。そこで、小品 (Kurzgeschichte) と新聞随筆 (Feuilleton) という、もとの蝸牛の殻のなかへ舞い戻っていったわけでした。¹⁰⁾

自分の過去なのに「それはまあそうだったかも知れません」などという曖昧な言い方を彼がしていることは、この回想をこぼした1944年1月当時、すでに精神を病んで長く療養所生活に入っていたこととは無関係であろうが、いまは彼の生涯に立ち入る必要もあるまい。「小品」や「新聞随筆」という短形式¹¹⁾を彼が自家薬籠中のものとして感じていたことはここから明らかであり、それを確認する意味で、現在刊行の途中にある全6巻予定のヴァルザー遺稿集にも、彼流の散文群が数多く見られることに触れておいてよいだろう。

そして寓話というジャンルもまた、短かさをひとつの中心的な特徴とする形式である。またここには、教訓らしきものへと読者を導く、展開の特殊な手管、読者を惹きつけどこかへと連れ去っていく手管のようなものがある。寓話という、ある現実のなかから切り取られた一断面を、それがいかに不可解な話であれ、読む者はあるひとつの意味へともたらさなければならない。そのような一種の強制力のなかで読者は、話の展開を批判的に追っていくことで初めて、すなわち、己れの現実認識と話のなかの現実との類似と相違とを見極めていくことで初めて、不可解であることの多い寓話の、読者への謎かけに応えることができるだろう。その作業を、自らも寓話的作品『コイナさん談義』を書いたブレヒトは「思考せよ、思考が問題だ、思考、思考、思考、思考！」¹²⁾と言ってみたのだった。そしてヴァルザーの散文も、この寓話のフィルターに通すことで、つまり、彼の散文がもつ吸引力を仮説的に寓話的なものとして想定し、この力に身を任せてみることで、彼の散文小品にひとつの定義を与えることができると思うのである。決して二千の短文すべてに寓話性が見て取れるというつもりはない。しかしすでに述べたように、ヴァルザーは新聞や雑誌を主な執筆の場所としていた。その一般の読者が、いわゆる教訓めいた話を好むであろうことは、十分に予想されるところである。もちろん、その読者の意向に完全に寄り添うかたちで彼が書いていったのかどうか、すなわち、読者の趣味に素直にかなうかたちで教訓らしきものをつらえていったのかどうか、それはかなり怪しいところである。読者からの苦情

は、やはり彼をとらえていたのであるから。¹³⁾

いずれにせよ、寓話の範疇にきれいに納まるかどうかは、本論のかまうところではない。納まる点もそうでない点も、以下の論述のなかで見えてくることだろう。とすれば当然ながら、そもそもここで問題となっている寓話というものの姿を、いま少し明らかにしておかなければならない。

II

寓話と日本語では呼んでみても、ドイツ語ではパラベル (Parabel)、ファールベル (Fabel) のふたつの語が絡み合い、場合によっては、この問題領域へグライヒニス (Gleichnis) という用語まで入り込んでくるため、寓話論を扱う者はまずそれらの概念的区別をしてから詳論に入っていくことが常道となっている。そして当然のごとく、各人により区別が異なっているため、頭を悩ませる種となっている。

本論が参照するのは、パラベルの意味での寓話という論点である。

しかし、それぞれの語の起源とその後の歴史的展開とを概観するならば、これらが従来「ほほ」同一の領域を指してきたこと、そして、この三つの名称がそれぞれの歴史的状況において混在し、高級低級の格付けを受けたりした結果が、現在の寓話概念の複雑さの大半を引き起こしていることがわかる。が、この問題の歴史的な詳述は他にまかせることにして、¹⁴⁾ 本論はまず、寓話論における現在のおおよその一致点を引用しながら、先の三つの用語の概念的な素描を行なっておきたい。

裸の肉体というモチーフは、西洋美術では、絶対的抽象的な理念（美、純潔、英雄性など）を示す図像としてしばしば現われるが、とくに裸の女性は、なかでも「真理」そのものを表現する道具として用いられることが稀でなかった。寓話とは、この「裸の真実」をくるむ言葉の衣服装飾であり、¹⁵⁾ したがって、伝えられるべき真理つまり教説と、それを隠しつつも露わにするべき説話の部分との、二段構成を基本的な特徴としている。寓話（パラベル）の文学ジャンル性と歴史性を明解にまとめたツィムナーの著書から、その定義を引用する。

パラベルとは、意味の方向転換のために、明示的でも暗示的でもありうる最低ひとつの転移信号をもった、虚構の説話的テキストである。そのさい

転換される方向は、明確な表現によって導かれることもできるが、しかしまた、テキストの意味的可能性の枠内で、方向は未決定のまま開かれていることもありうる。いずれにせよここでは、周知の現実世界から素材を取った包括的な擬人化としての、登場人物の設定は起こらない。¹⁶⁾

「意味の方向転換」などというまわりくどい言い方がしてあるのは、説話の部分と教説の部分とが単純に一対一対応するというニュアンスを避けるためである。読者それぞれの文脈に応じた、複数の解釈の可能性を認めつつ、「転換」という形式的側面に沿ってパラベルの二段仕立てを定義している。そしてこの大前提から出発しながら、一方では、何らかの教えへと「明確な表現によって導かれる」伝統的なパラベル（例えば聖書パラベル¹⁷⁾）を示し、他方では、解釈の道標べがテキスト内に与えられていない「開かれた」パラベル、例えばカフカの小品群にあるような近代のパラベルが視野におさめられている。重要な点だが、転換されるべき意味そのものは必ずしも明示される必要がない。この意味で、パラベルの二段構造は、その半分が隠されているとも言える。

ここでファーベルとの区別を行なっておくなら、「周知の現実世界から素材を取った包括的な擬人化としての、登場人物の設定」をもつものがファーベルである。動植物や事物が擬人化されるものが、さしあたりファーベルと呼ばれることは事実であるが、その作法が「包括的」とあるという意味は次のとおりである。パラベルの語る世界は多く不可解で、もっともらしさを逸脱した話になっていることを常に意識させる、つまり教説云々以前に、物語自体をどう脈絡づけるのかという時点からすでに解釈者の労力を要求する。従って登場人物の設定においても、パラベルとはいえ言葉を話すこおろぎが出てきかまわないのだが、その、話すこおろぎという奇妙な事実がただに設定として存在するのではなく、それをテキストの一種の空所として常に意識するよう喚起し、話の展開そのものの不可解さと連動して解釈を左右することになるのである。こおろぎは、たとえばカフカの「毒虫」のように謎でありつづける。それに対しファーベル的な擬人化を受けたテキストでは、例えばこおろぎが言葉を話しても、そのこおろぎを裏返せば素直に読み手の日常としての人間世界が顔をだす（たとえば「享楽家」といったレッテルとともに）にすぎない。擬人化の設定枠どおり、レッテルどおりの素直な対応のもとで、物語そのものは読み手にとってまことにとおりがよい、完結しているというのがツィムナーのいう「包括的」の意味である。

ところで、このファーベルが教えるものは、いわゆる処世智、「一般的な行動のルール」であり、パラベルはこれに対して「より高度なもの」を表現すると言われる。またファーベルと呼ばれるものに概してみられる「滑稽、グロテスク、野卑さ」は、パラベル一般の「真剣さ」とは対照的であるとも言われる。しかしもちろん明快な境界があるはずもなく、例えばレッシングが「ファーベル」と呼んで創作し評価したものは本来パラベル的な「意味の方向転換」性をもちうるにもかかわらず、当時啓蒙主義の時代においては、「世俗的」な問題における省察は、「パラベル」の語が維持していた宗教的ニュアンスにそぐわないことから、その名が避けられたのであった。また、時代を下ってカフカの小品にある動物譚（例えば『小さな寓話（Kleine Fabel）』）をめぐる、パラベルとファーベルとの境界付けに論者の相違があることも事実である。¹⁸⁾

さて最後にとりあげるグライヒニスは、四つの特徴をもつ。まず、「常に」説話と教説とのふたつの部分が明示されていて、これを比較の繫辞（wie, als ob, ebenso... など）がつかないでいること。これは、パラベルの半分隠された二段構造とは明らかに異なる。第二に、この説話部分と教説部分とを意味的につなぐ「比較の根拠あるいは tertium comparationis」が明示されていることを特徴とする。例えば「見失った羊」（Lukas 15, 3-7）の聖書グライヒニスでは、再び見つかった羊にたいする人間のよろこびと、悔いた罪人にたいする天のよろこびとがはっきり言及されている。またグライヒニスは、「現実にあったこととして」ではなく「仮説的な話として」用いられる。そして第四に、この名称がいわゆる直喩として、つまり文の一構成要素としても用いられることは周知のとおりである。¹⁹⁾

以上の概観にもとづいてさらに、近代のパラベルと呼ばれるものの姿を、エルムに従って素描してみたい。起源的に宗教的真理の理解のための道具であったパラベルは、長くこの根もとに従属していたのであるが、そこから自立し始めていく時期に、近代パラベルの端緒が設定されている。宗教的な解釈の指示なしに、いわばそれだけで読める世俗化したパラベルである。啓蒙主義期におけるファーベル（パラベル）の隆盛、特にその中でもレッシングの「指輪の寓話」を、エルムはその始まりとしてみていた。しかしその後、すなわち後期啓蒙主義期以後の文学のなかでは、次第に影を薄くしていくのもまたこのパラベルである。粗雑にすぎること承知のうえでひとつの対立図式を使えば、伝統的パラベルを支えてきた、そしてなおレッシングの基盤でもあった「規範的修辞学」も

つ、厳密な合理性、規則性、弁証法的表現性、さらには意識と行為への確固たる指示力、札つきの優越調」²⁰⁾ に対して、他方、超越論的観念論的な美学が支配的になっていく時代であった。「天才」「自然」「本質」といった概念が、個別の認識主体と認識さるべき超越の真理とのあいだを接続し、この関係を保証する。この美学的前提のなかで文学作品は、表現主体内において保証済みの真理を、内面から純粋なかたちで吐露したものとして、つまりそれ自身で自己完結した真理として求められた。それに対してパラベルは、基本的に二段階からなり、一定の言語的あるいは文学的規範に則ることで虚構の説話部を構成しながら、これを一定の真理認識に奉仕、従属させる。これはまずもって文学作品の白眉であるべき説話部分の、自己完結性を損なうものであるとみなされる。パラベルの説話部は真理の代用品にとどまる、と批判される。

「言語活動の規範としての修辞学の終わりと、それを補う形で始まる修辞学的文学としてのパラベル」²¹⁾ という啓蒙主義期のひとつの可能性は、こうして文学の主流になる傾向から押し出されていく。観念論美学の到達点としてのヘーゲルにおいては、芸術の自己目的性という彼の要求のもと、一定の真理の認識過程に奉仕する説話としてのパラベルは中心的でありうるはずもなく、修辞学的起源から元来もち合わせた「実践的エートスと、ひとに訴えかける衝撃性」²²⁾ の居場所は、この時代の文学という制度のなかにもはやなかったらしい。

その後、パラベル性が近代文学のひとつの特質として文学研究の俎上にのぼり始めたのは、すでに触れたように今世紀の五十年代であった。レッシング以後もパラベルは末端において書かれつづけていた。その推移を知るには、これもすでに言及したアンソロジーを見るのが早いですが、パラベルの歴史のなかでレッシングに続く重要な分岐点は、この五十年代に見いだされた、カフカとブレヒトというふたりの、ある意味では対照的な作家たちであった。彼らの作品の批評にパラベルという言葉が用いられたのには、例えばファーベルがドイツ語のなかで「作り話、真実みのない話」という否定的な意味をあわせ担い、この二次的な意味と文学ジャンルとしての意味との混同が、ファーベルの歴史へ不当に否定的な評価の影を落としていったため²³⁾ 中性さに欠けること、またグライヒニスという単語は聖書で再三用いられるため神学的なニュアンスに近すぎることなどが理由として考えられる。が、それはともかくとして、この戦後までのパラベル解釈に支配的だったのは、アレゴリー的な聖書解釈の伝統にそった立場と、そのなかで対立的に現われた A・ユリヒャーの、パラベルという形式を修辞学の

一領域として、つまりは聴衆を説得する手段として見直す立場であった。アレゴリー的解釈の場合には説話部が教説の背後に「非本来的 (uneigentlich)」な部分として完全に後退するものと扱われるのに対して、ユリヒャーは、この説話部の「本来性」を、つまり生きたイメージの雄弁な機能を強調する。わかる者にしかわからぬというアレゴリーの一種の閉鎖性・主知性を、ユリヒャーは、聴衆を前にしたイエスの具体的な弁舌の場面にそぐわないものと考え、その語りの具体的状況へ立ち返ろうとするものであった。これはこれで、パラベル史の大きな里程標のひとつであったのだが、いずれ双方とも神学の立場にあり、パラベルの「意味の方向転換」される行き先はかなり自明であったことは言うまでもない。ところが以上の方法では説明できない、意味をどちらへ向けてよいのかわからないパラベルが世俗では生まれてきていた。従来の認識楽観的な立場は、キリスト教的真理を信奉することができる者にのみ有効であるにすぎない。いわゆる近代パラベルを論じるエルムは、そのような統一的世界像がもはや「自明性の終末」²⁴⁾に來ている時代として二十世紀を考え、その時代の表現として、例えばカフカのパラベル性を、例の不可解な、しかしなにかの意味を讀者から要求せずにはおかぬ『掟の門前』『断食芸人』『歌姫ヨゼフィーネあるいは鼠の族』といった作品の問題性を論じている。

ここにはいわば、教えないパラベル、教訓を失った教訓文学という事態がある。従来は、「神に由来し、それゆえにこそ有効性をもちえた啓示を説きさとし古代の弁舌家や中世の説教僧、バロックのモラリストや、理性を信頼する啓蒙主義者、彼らはみな、聴衆が彼らを理解することを承知していた。共通の信仰が彼らにそれを保証していた」²⁵⁾のである。現実の包括的秩序が存在してきた二千年を越えるパラベルの歴史が、ここで途切れる。いわゆる美的な領域とは別の、というよりも、それを抱えこんで広がる社会的・歴史的・経験的現実のなかで求められる知にパラベルは、これを一定のイメージとして表現することで奉仕してきた。この教訓文学としての機能を、いまカフカの作品は失い、とはつまり解釈の方向を先行的に指示するものを失い、それぞれの解釈者の持ち込む前提によって大きく左右される度合いを増すことになる。

一方、ブレヒトはこの近代パラベルの議論のなかで少々微妙な扱いを受けている。それは取りもなおさず、彼が社会主義というまた別の統一的世界像を後ろ盾としていたところからくる。そのために彼の作品の「有効性は限定されてくる」と断ずる者もある。²⁶⁾しかしエルムは、カフカの「形而上学的」パラベル

にブレヒトの「実践的」パラベルを対置し、²⁷⁾ レッシングの伝統に連なる「実践的エートスと訴えかける衝撃性」を意識的に彼の時代へ持ち込み、効果をあげた例として評価している。

カフカ論でもブレヒト論でもないこの小論は、彼らについては大まかな描写に終始するほかはない。また特にカフカについては、パラベル形式を彼が意識的に取り上げたというよりも、実際は、鑑賞者からみてそれらしいものが読み取れるということにすぎない。そのことは常に念頭に置くとして、しかし近代と限定つきで呼ばれるものも含め、パラベルの定義は、前に引用したツィムナーの一節にはほぼ落ち着くものと思われる。「意味の方向転換」としての解釈的運動を要求する文学形式という基本線から、ファーベルやグライヒニスにたいする構造的な差異を明確にすることができている。ただひとつの難は、この形式的な定義に局限したせいで、擬人化された動物などによって処世智を表すファーベルについてはともかくも、他方グライヒニスにたいして、説話部におけるパラベルの内容的な差異性がいまひとつ明らかでない点である。この種の区別をツィムナーは意図的に彼の定義の方法から排除し、より妥当な定義に成功したのであったが、最後に補足として、説話部の内容上の一般傾向を付け加えておくことの意味はななくもなかろう。

教訓文学として三者とも「もっともらしさ (Wahrscheinlichkeit)」による説得力をもたなければならないことは当然であるが、その大前提の上で先に素描したグライヒニスの特質を思い起すなら、現実の出来事の単なる報告ではないという意味での「仮説的な話」がそこでは用いられるのであった。これをビレンによる、聖書中の狭義におけるグライヒニスとパラベルとの区別²⁸⁾ にそってさらに厳密に定義するなら、前者は「聴衆に周知で馴染みの、現実みのある事象」「典型的、自然かつ明白な事象」を提示し、聴衆に有無を言わせぬ説得をなすのにたいして、パラベルは「虚構性」に撤した「特殊な場合」を設定するものである。したがってそこでは「驚くべきもの、異常なもの、奇異なもの、ひいては厭わしいものさえ」の提示が許され、聴衆が浸かり込んでいる日常を疑問に付すことを特徴としている。それだけにこのパラベルは、グライヒニス以上に解釈者の参加を要求するものともいえる。

ファーベルが、例えば動物を擬人化することで、素朴で野卑な現実を異化してみせ、処世智を教える。グライヒニスは現実のなかの慣れ親しんだ一情景を、典型を示すことで受け手の説得を円滑にすすめる。それにたいしてパラベルは、

一回的で特殊な、もしくは日常性をはみ出す不可解なまでの出来事を提示するものである。その極点においてはパラドックスをも許すだろう。短い分量のなか、いわば切り詰められた空間内での、イメージの特異性への収斂が一方にあり、そして他方、そのイメージからの教訓の展開、願わくば個別を越えた形での教訓の引き出しが行なわれる。教訓への道がきれいに舗装されているわけではないこのパラベールという形式の文脈のなかで、例えばカフカの奇妙な小品を読むことがさして突飛な思いつきでもないことは明らかだろう。

Ⅲ

ヴァルザーの散文小品『通り（Ⅰ）』は原書で二頁強ほどのものである。

ぼくは歩いていた。が、空しいだけだったので通りへでた。心がざわめき、気が遠くなった。はじめぼくは、めしいのようなものだった。だれ一人とて、他人を目にとめてはいない、みんな盲目だ、それにこの世は袋小路だ、だってすべてのものが、手探りで迷いうろついている有様なだから。そんなことを思ってみた。／はりつめた神経がぼくに、いろんな事どもを特別に刺々しく感じさせた。建物はこちらを向いて冷たくそびえ立ち、人の頭や衣服がせわしく近寄ってきては、亡霊のように消えていった。／ぼくの体をわななきが走った。もう前に足を踏み出せなかった。ぼくとすべてが、揺れていた。いろんな情景が、次から次へとぼくに取りついていった。ここを歩いていく人たちはみな、なにかしら用件を、仕事をもっていた。同じようにぼくもひとつ用をもっていたのだけれど、いまはもう放りだしてしまった。しかし、ぼくはまたなにか探し始めていた、なにか見つからないかと思った。／人混みのなかには気力のようなものが渦巻いていた。それぞれの人が、気持ちのなかで先頭に立って動いていた。男が、女が、目の前をただよい通りすぎた。だれも彼もが同じひとつの目的地に向かって進んでいるように見えた。この人たちはどこから来て、どこへ行ったのか。／あるものが何かであれば、その隣のものは何か別のもの、ではそのまた隣は、と見れば、そもそも取るに足らないものだった。多くのものが押し流されていた。あてどもなくただ人生を食いつぶし、あちらこちらへと放り出されるばかり。善をみきわめる感覚など埃をかぶり、知性は空をつかみ、いくつもの美しい力が実を結ぶこと

は稀だった。／夕方のことだった。この通りはひとつのスペクタクルに似ていた。毎日何千という人がここを歩いていった。ほかにこんな場所はなかった。早朝の彼らは生き生きとし、宵は疲れきっていた。多くの場合、何も彼らの手には入らなかった。寄り集まって何やらやらかしては、たいてい、有能な力を空しく消耗させていた。／こうして歩いているとき、お偉方ご用達の御者が、その目でぼくをつかまえた。そこでぼくはバスに飛び乗り、次の停留所まで行って降りてから、何か口にいれるためにレストランに入った。そしてまた外へ歩きだしていった。／同じリズムですべてが動き、流れていた。人々の漠然とした望みが、ひといきれとなってあちこちに浮かんでいた。世態人情の知識などは誰でももっていた。他人のことのかなりの部分は、みな即座に理解した。しかし心の内は秘密のままだった。人の魂は新しく変わりつづけている。／車輪のきしむ音がし、人の声はかまびすしかった。しかしこの全体は奇妙に静かなのだった。／ぼくは誰かと話でもしたかったが、機会がつかめなかった。身を落ち着ける一角を探してみたが、見つからなかった。途切れることのない前進のただなかで、ぼくは立ち止まっていたかったのだ。多数はあまりにも多数で、速い流れはあまりにも速く過ぎていった。全体が、全体そのものから身をもぎはなしていた。水流のように流れてき、氷が解けるように消えていった。機会仕掛けのように近付いてきて、そのまま遠ざかった。すべてが幻のようだった。そしてこのぼくも。／ふと、このせわしい流れのなかに、言いようもなく緩慢なものが見えた。ぼくはひとりごちた。「この溜まり積もったすべては、何も望んでいないし、何をしてもない。人びとはたがいにものつれあっていて、身動きひとつせず、まるで監禁でもされているみたいだ。鈍い狂暴な力に身をまかせているのだけれど、しかしこの人びともまたひとつの力であって、それを彼らは己れのうえにのしかからせて、身も心も金縛りのありさまなのだ。」／通り過ぎるもののなかから、ある女性の目がこう語った。「わたしと一緒に来るのよ。渦から離れるの。この騒ぎは放っておくこと。あなたを強くしてくれる、女のそばにいたらどうかしら。わたしを裏切らずにいてくれば、きっと豊かになれるわ。雑踏のなかでは、あなたは貧しいばかりだわ。」／もうぼくはこの呼びかけについていくところだった。が、流れはぼくを引きさらった。通りはぼくを、あまりにも魅了していた。／こうしてぼくは野原にでてきた。何もかもが静かだった。列車が、窓から赤い光を放って豪音とともにぼくのそ

ばを通り過ぎた。遠くのほうから列車のとどろきがかすかに、途切れぬ音の波となって小さく聞こえてきた。／森に沿って歩きながら、ブレンターノの詩をひとつつくちずさんだ。月が木の幹のあいだからこちらをのぞいた。／ふとぼくは、さして遠くないところに人がひとりいるのに気づいた。物音ひとつたてずに立っていて、ぼくの様子を窺っているようだった。／ぼくはその人から目を離さず、まわりをぐるぐると歩きつづけた。が、それは彼の気を損ねてしまった。彼はこう叫んだのだ。「こっちにきて堂々と眺めたらいいでしょう。ぼくはあなたが思っているような者ではありませんよ。」／彼のほうへぼくは足をすすめた。誰かに似ているように思えた。風変わりには見えなかったが、ただ、それだけのことだった。それからぼくはまた歩いていった。光のある、通りのほうへと。²⁹⁾

この短文は雑誌 „Der Neue Merkur“ の1919年5月号に掲載された。「(I)」とあるのはもうひとつ同名の作品³⁰⁾ が後に書かれていることを示すものだが、要は、あちこちの新聞・雑誌に散在する形で残ったヴァルザーの多くの著作をまとめて全集化するに際し、編集者が便宜的に付した数字であるにすぎない。無数の散文小品を書き残したヴァルザーであるから、同じタイトルを繰り返し用いることは決してまれでなく、そこで一定のテーマへの彼の執着を見て取ることもできなくはないが、それはいささか本論の筋から外れることでもあり、片方の作品はここでは参照しないことにする。さして取り上げるべき関連性も見られないからである。

日本語訳は、原文の時制に単純に従っている。その原文であるが、ただ一ヶ所だけの過去完了形と現在形を除き、あとは一貫して過去形で通されている。これをシュナイダーはパラベル一般に特有の現象と考えている。³¹⁾ グライヒニスでは「典型的、自然かつ明白な事象」を提示するために現在形を用いる傾向にあり、読者にその出来事を素直に現前化させる効果をもつのにたいして、一回的個別的な出来事を強調するパラベルは、過去形を用いることで、その事実が確かに起きたのだ、という信憑性を強め、それによって、しばしば不可解でありさえするパラベル的出来事を脅迫的に読者へ突き付ける効果がある、と少なくとも理屈のうえでは言える。ただもちろん、こうした時制による区別がまた多くの例外をもつことは、パラベルのアンソロジーを一瞥するだけですでに明らかであり、ここで言及したのも、パラベル性を予感させる点がヴァルザーのこの短文のな

かにあることを、指摘したかったのにすぎない。

しかしその予感ほさらに、このテキストに含まれたひとつの引用らしきものによって強められる。『ヨハネによる福音書』の第八³²⁾で、「わたしは世の光である」と語り始めたイエスがパリサイ人たちとの問答にはいり、彼が父なる神に由来する存在であることを疑うパリサイ人にたいして、「たとえわたしが自分について証しををするとしても、その証しは真実である。自分がどこから来たのか、そしてどこへ行くのか (woher ich gekommen bin und wohin ich gehe)、わたしは知っているからだ。しかし、あなたたちは、わたしがどこから来てどこへ行くのか (woher ich komme oder wohin ich gehe)、知らない」と答えている。そして一方、この部分を容易に連想させるヴァルザーの一文は、「この人たちはどこから来て、どこへ行ったのか (Woher kamen und wohin gingen sie)」とある。通りを行き過ぎていく人々を観察する「ぼく」がこの言葉をこぼしている。どちらも同じ呼吸の文章であることに疑いはないだろう。

引用という作法自体は、文学作品や聖書を主な源泉として、ヴァルザーには決して珍しいことではない。例えば、いくぶん長めの分量で書かれた『トゥーンのクライスト』のなかには、トゥーンの町をふくめ初めてのスイス滞在の際にクライスト自身が書き残した書簡から、たくさんの引用がちりばめられている。³³⁾では、ここでヴァルザーが聖書を引き合いに出してくる理由は何であろうか。散文小品『通り (I)』を主に構成しているのは、「ぼく」の目を通した、とある街路の観察録である。目の前を行き交う人々を眺め、省察に耽る「ぼく」すなわち実際のヴァルザーの体験（彼は極度の散歩好きであった）から、あるいはこの作者の体験という表現が古きに過ぎるなら、さしあたり彼の文学的設定とも言うべきものから、やがて先の聖書の章句に思い当たるところまでは、さして遠くないだろう。通り過ぎる無数の人間の運動が、知的・宗教的な共有財産としての章句へと「ぼく」に連想を促すわけである。そして、この聖書引用が、単なるプレシオジテにとどまらない意味をもつことを、さらに確認しておくなくてはならない。引用という行為は、ある場合には、権威の衣装を借りることを意味する。聖書という、良くも悪くも権威的な書物のなかから言葉を持ち込むことで、聖書という書物が置かれている状況性も、この短文の解釈の場に入ってくる。聖書の一節を思わせる言葉に突然出会うことで、読者は、単なる「通り」の観察とは何か別の場所へと読み方を移すよう、信号を受ける。それがキリスト教的な方向であるかどうかはともかくとして、パラペルのひとつの根源的場所であった聖書という

書物がになう空気は少なくとも、この作品を読む過程のなかに関わってくるはずである。ヴァルザーの手になる、なかでもこの散文小品をパラベルの観点から読む試みは、このあたりにも出発点をもっている。

しかし引用によるまでもなく、彼の語り口はすでに意味ありげである。通りをいく大衆、そのなかから突然に声をかけてくる女性、野原で出会う男性らしき人、どれをみても、いわゆる小説の登場人物らしき表情が欠けている。どんな立場からどんな性格の人間がものを言っているのか、全く不明なまま、ただ彼らの科白だけが浮遊している。また、無冠詞の名詞を始めとする不定的な言い方が目につくことも特徴のひとつである。すなわち、「はりつめた神経 (Angespannte Nerven)」「人の頭や衣服 (Köpfe, Kleider)」「男が、女が (Männer, Frauen)」「善をみきわめる感覚 (Sinn fürs Gute)」「知性は (Intelligenz)」「いくつもの美しい力が (manche schöne Kraft)」「何千という人が (Tausende)」「何やらやらかし (Tätigkeiten)」「人の魂は (Seele)」「車輪 (Räder)」「人の声は (Stimmen)」「鈍い狂暴な力に (dumpfer Gewalt)」「身も心も (Geister und Glieder)」「窓から赤い光を放って (roten Fenstern)」などを挙げることができる。この観点のなかには、頻出する「すべて」の意味に関わる表現 (alle, keiner, jeder)、動詞や形容詞が名詞化された表現、例えば「水流のように (wie ein Rinnendes)」や「言いようもなく緩慢なものが (etwas unsäglich Träges)」、あるいは「誰か」の意味に関わる表現 (jemand, wie irgendeiner)、ひいては不定の es を用いた文章である「同じリズムですべてが動き、流れていた (Gleichmäßig lief und floß es)」などを含めて考えることができる。

以上の特徴の数々は、この散文小品のなかにひとつの特殊な空間を形成するべく、しつらえられているように見える。例えば名詞の輪郭をぼやけさせることで、作品にでてくる個々の対象は奇妙な抽象化をうけている。かといって、素朴な意味でのアレゴリー的な、例えば一定の観念の擬人化としての人物が登場するわけではない。しかしそれでもなお、とある街路の観察としての一説話が、その個別的な記録にとどまらない、何かべつの、ひろい形での解釈を求めているように見える。個別と一般とのあいだで引っ張り合いになる説話。この散文小品のタイトルは定冠詞付きの „Die Straße“ であるが、これはあいまいな輪郭をもつこの話をしっかりと個性性という出発点に釘付ける手立てであるとも言えるだろう。そして以上の点が、ツィムナーが言ったような「意味の方向転換」を、つまり一回的出来事から何か別の場所へと意味を移し入れることを求める、パラベル性

のひとつの現われであるのかもしれない。

しかしもちろん、この話のぼやけた輪郭を、必ずしも単純にパラベルの特質としてのみ読んでよいものではない。すでに触れたとおり散歩を好んだヴァルザーは、その途上での観察録といった趣の文章を数多く残している。パラベルを云々する次元とはまた別に、いわゆる彼自身の世界観的なものとしてこの曖昧模糊な文学世界をとらえることも十分できる。例えば『トゥーンのクライスト』、『列車行』³⁴⁾といった他の作品には、この『通り(Ⅰ)』と同じように、人の流れ、列車の流れに身をゆだねた恍惚感のようなものが描かれている。その際、美しき流れそのものへの描写に重点がいき、個々の対象の姿は意図的にせよそうでないにせよ自然とぼんやりしてくることはあるだろう。大衆のなかにあること、何か大きな波に流されていることと、他方それをふと内省してみる孤独な自分とのコントラストを視野に入れながら、ヴァルザーの文学的世界全般を読みとっていくことは、ひとつの課題である。

『通り』に戻ろう。先に時制の問題にふれたが、過去形を主調とする語りのなかでただ二つの例外、すなわち、一つずつの過去完了形と現在形とは、何かしら意味を付けてみることができそうに思える。過去完了形「ぼくは歩いていた」は話の出だしを受け持ち、一方の現在形「人の魂は新しく変わりつづけている(Seele erneuert sich fortwährend)」は、話のほぼ真ん中に位置している。まずはこの点にこだわるとすれば、これらは作品の展開のなかでどのような機能をもちうるのだろうか。

くりかえすまでもないが、この小品はある通りの観察録という体裁をもっている。通りへ足をふみだし、人の流れと一緒に進みながら、「ぼく」はひとりごちている。その果てに、通りを行く人の波の中からある静かな野原へと、吐き出される格好になる。そして最後にまた、通りの喧騒のなかへ戻っていかうとする。聖書の章句を思わせた「この人たちはどこから来て、どこへ行ったのか」という文章をここで思い起こすなら、冒頭の過去完了形は、その形而上学的ニュアンスを帯びた直線的な時間性をこの作品のなかに移しこむ先陣的役割をもっていると考えられる。うごめく大衆とともに「ぼく」もまた、どこからか来てどこかへと消えていく、と。

一方の唯一の現在形は、話の中央に用いられている。過去完了形で始まる冒頭と、野原から通りへと戻っていく「ぼく」の、いわゆる未来を暗示する結末とのあいだで、この中央の現在形が、まさに先にふれた直線的な時間性を、つまり過・

現・未という流れをこの小品に現前せしめる布石の役割をもっている、と右にならえ式に言うてしまうこともたしかにできない。だがその点とはまた別に、この大海の浮島のような現在形の前後とで、なにか話の展開に変化はないかという点にも注意しておくことが必要に思える。そしてこの問題を、通りを観察する「ぼく」の目を含めた視線そのものの問題から考えることができる。

通りの流れに翻弄されるがままになっていた冒頭の「ぼく」は、自分自身を「めしいのよう」だと語った。また彼を包んでうごめく大衆もまた「盲目」だと言いきった。が、そのうちに「はりつめた神経」は「ぼく」のなかで客観化され、「ぼく」の目ははたらきはじめる。通りをいく人々の顔や建物を見ながら彼がこの前半部分でたどりつく認識は、大衆が「あてどもなくただ人生を食いつぶし、あちらこちらへと放り出されるばかり」というものである。たとえみなが「同じひとつの目的地」を目指しているようであっても、いずれそれは「どこから来て、どこへ行った」のやらおぼつかぬ、空しい営みとして彼にはうつる。聖書を思わせる章句は、福音書の場面でイエスが自身について言ったのとは逆に、否定的にひびかざるをえない。

一方の後半部分では、彼の視線はもはや、「次から次へとぼくに取りついていく」個々の印象に向けられてはいない。流れていく大衆そのものが、ひとつの「力」として感じ取られる。彼のモノローグは、この「奇妙に静か」で「言いようもなく緩慢な」力への認識がひとつの境地を得たところでの表現である。否定的にも肯定的にもひびかない。あるいは、その両方を匂わせて、読み手の判断を待っているかのようでもある。特に、「身も心も金縛り」にしているという表現 „fesseln“ は、具体的にどう取ればよいのか、微妙なところである。そしてその上で「ぼく」は、あらためて個々に出会うものの観察に立ち戻っていく。「ある女性」と、野で出会った人物とがそれである。

この二人は何者であろうか。また、この二人にくわえて、前半部にでてくる「御者」の意味も合わせて考える必要がある。というのも、ここには彼らと「ぼく」との視線のやり取りをめぐる変化が見られるからである。後半部において女性は「目」で「ぼく」に接触を求め、誘いかけたし、野の人は「ぼく」と目をしばらく合わせあったが、これに対し前半部の「ぼく」は、そもそも人の視線を受けることを嫌っていたように読める。あるいは予期していなかったというべきか。見るのは「ぼく」一人であり、他人はすべて「盲目」なものであると、冒頭近くの彼は考えていた。それは通りを観察し、いささか悲観的な感慨にひたっている「ぼ

く」の思いであった。そこへ、突然に「御者」の目が彼を「つかまえた」。彼はうろたえるように、逃げるようにしてバスに乗り込んでいく。レストランで食事をし、³⁵⁾ 落ち着きを取り戻したかのような彼は、その後、再び通りへでて歩いていく。その直後が、唯一の現在形を含む「同じリズムですべてが動き、流れていた」の一節である。この一節から始まる後半部は、先にもふれたように、いささか調子をかえている。

「ぼく」という人物は、何はさて見る人、観察する人である。この散文小品を近代パラベルのひとつと見るなら、これは、孤独な観察者の問題としてみた、大衆のなかにある個人についてのパラベルとして読める。無論、何ら教説めいたものが用意されているわけではない。「ぼく」はいつまでも通りを歩き、流れと一緒にただよっていることだろう、「金縛り」のまま。しかしここまでの本論の展開が示しているように、ある一日の通りの観察録が、この特定の一日の単なる記録にとどまらず、そこから奇妙に紙一重に浮かび上がった空間での話であるために、読み手は素直に読みながすことができない。「ぼく」は通りを、ひとを、ひとの流れを見ている、と取りあえずは読めても、しかしそれはどこまで本当にそうなのか。また彼に対立するように、あるいは誘惑するように、現われては消えるいくつかの人物を、読み手はどう位置づければよいのか。

話の大きな到達点としては、「通りはぼくを、あまりにも魅了していた」という部分につきる。「ぼく」は通りを行く群衆の流れにひとつの力そのものを見て取り、そこへ身をゆだねることに一種のよろこびを得ている。しかしただにそこへ没入することが強調されているわけではないようである。視線の関係性を通して、彼の陶醉は適宜に相対化されているのである。言いかえれば、大きな人の流れがそこにあり、他方それを一個の美的主体がある感慨とともに一方的に眺めている、というものでは決してないということになる。

まず、前半部の「御者」の「目」からなぜ「ぼく」は逃げ出したのか。無数の人の流れを観察しながら、あるいは悲観的な感慨をもらしあるいは陶醉にひたるこの「ぼく」を、仮に、社会から逸脱したディレッタント的存在とみなせば、客をさがす「御者」の、己れの生活を賭けた鋭い眼差しは、まずもってもっとも対照的な存在である。詩人肌の人間の観察が、いわゆる労働者の人間の視線に脅かされる。これはあまりにステロ版的な図式であるだけに、ヴァルザーの作品の程度を疑ってみることもできれば、あるいはまた、このステロ版を意識的にヴァルザーは作品のなかへ織り込んで、彼はこれを遠くから眺めているのだとも考えら

れる。

次に、後半部における女性とは何者であろうか。レストランで食事をし動揺から立ち直ったかのような「ぼく」は、いまや、個々の人間の集合体としての通りの流れのうえに、ひとつの大きな「力」の体现をみる。そして、もはや個別の視線に惑わされることはない。女性の視線は「ぼく」のそれとしばし向き合う。ところでこの女性もまた、この大きな「力」に気付いているように見える。女性はつねに賢明であり、つねに詩人の味方である。そして彼女はこの「力」から去れという。「御者」の場合にならって考えれば、この女性とは、またひとつのクリシェでもあるのかもしれない。実際に、彼女の言葉はあまりにも甘い。社会を形成するこの巨大な力のなかで疲れ果てた男が、女にやすらぎの場所を求める。あるいは逆に、女がそのようなものとして己れをさしだす。通りで出会ったのであれば、娼婦でもあらうかと思わせるが、これもまたひとつの文学的、あるいは社会的クリシェであらう。またこの女性は、流れの「力」に陶醉する「ぼく」とは別の場所、おそらくは「豊か」で安定的な場所を指し示している姿においても、彼の目をそらし、彼を相対化する機能を持つと言える。

最後に、野原で出会う男性らしき人物は何であらう。月夜の森の端、ひとけのない暗やみで、といえ、この「ぼく」と同じようにこの人物も、ブレンターノ³⁶⁾を口ずさんで美的な感慨にひたっていたのであらうか。この男性は、また、はじめの「ぼく」のように視線を受けることを嫌ってもいる。というよりは、じろじろと見つめられて気を悪くしたのであるが、その彼の「こっちにきて堂々と眺めたらいいだろう。ぼくはきみが思っているような者じゃあない。」という言葉は、つまるところこの人物もまた、「ぼく」と同じく美的内省にひたりたい人畜無害な人間なのだ、ということを行っているにすぎないように見える。「誰かに似ているように思えた。風変わりには見えたが、ただ、それだけのことだった。」という「ぼく」の言葉もそれを説明している。畢竟、話の最後で「ぼく」は自分自身に出会わされるわけである。いわゆる美的主体としての「ぼく」の、鏡像がここにある。孤独な観察者の美的陶醉を皮肉るのに、彼の前へおもむくに鏡をさしだしてやることほど、効き目のある手立てはないだろう。ヴァルザーの相対化する作法はここで極まる。通りを行く人の流れに「ぼく」が抱いたあの恍惚感を、いったいどこまで読み手は真面目に取ることができるのだろうか。

クルツァヴァのヴァルザー論は、ヴァルザー研究諸家のいくつかの一致点を取り上げながらその信憑性を検証している入門文献であるが、そこでもやはり、

ヴァルザーのつかみどころのない文体をどこまで本気に取ればよいのか、という基本的な問題を取り上げている。本気と皮肉、レアリズムとメタファー、具体と抽象などと様々に呼ばれうる対立項のあいだで「揺れる表層」³⁷⁾としての作品性を、たとえばベッセンシュタインもまた言及しており、ここには『私 (Ich)』として語ることへの羞恥」³⁸⁾があるとみている。一方それと比較する意味でクルツァヴァの見解も引いておくなら、このヴァルザーという人物の主体性は、「我はすべて、我は世界なり (Ich bin alles, Ich bin die Welt)」といったいわゆる西欧に典型的なものであるよりはむしろ、この世界を包含しようとする言わば不遜な意志に一種の冷酷を感じ、その「自我 (Ich) の冷たさから世界を守ろうとする」³⁹⁾ものであるという。

ここで思いおこされてよいのは、ヴァルザーの無数の散文小品において、散歩の途上の短かな観察録という形がじつに多いことである。そして、そこで目にする日常的な出来事を、彼はことさらに取り上げて、いったい何を言いたいのかわからぬまさに「揺れる表層」としての文体を披露すると、やがて忽然とヴァルザーは姿を消してしまう。断片性の問題とも関わることだが、彼の日常散歩に読者を数頁付き合わせたのち、ぷいっとどこかへ歩いていってしまうのである。そしてこの『通り (I)』はその典型のひとつである。ヴァルザー自身の具体的な姿を求めて「ぼく」を見るには、その姿はあまりに曖昧模糊たるもので、ベッセンシュタインやクルツァヴァの指摘するヴァルザー的自我の特徴が明白である。散歩の果てには自分自身の鏡像に向かいあわされ、この孤独な観察者である「ぼく」はいつのまにか、逆に観察の対象になっていた。労働者や女性のクリシェも絡めながら「ぼく」を相対化していったこの作法は、したがって話の結末らしきものを置くことができない。何ひとつ決定的に言わないことを己れの義務としたテキストである。「ぼく」は、結末においてなお通りを求め、野から歩き去っていく。通りは彼を魅了したままなのである。彼は歩き続けるであろう。終わりのないこの話のなかで、いわば何の顔もない、読み手がおのれを映しこむこともできる容れ物として「ぼく」は、ただ通りをめぐり、陶醉にひたりかかっては何か別の方向から相殺される、という過程をくりかえす。作品中央部における唯一の現在形「人の魂は新しく変わりつづけている」は、「ぼく」がたどりついた確かな認識のひとつであり、その動的なイメージに重なってすぐ次の節には車輪のイメージが現われる。しかしこの内的で動的な「人の魂」を取り囲んでいる静的で大きな「緩慢」な「力」は、それをやはり牽制するように相対化するように広がっている。

それ自身のうちに対照的なもののかかえるこの流れそのものは、どこから来てどこへ行くのだろうか。このパラベルの最後に現れる、疾駆し去る列車のイメージとともに、いま一度、流れの来たり行くところへの内省が喚起される。

さて本論の問題である寓話性は、クルツァヴァの先の指摘になるような主体性、すなわち「世界」を「守ろうとする」主体性と、この散文小品『通り（Ⅰ）』においてどのように結合しているのだろうか。いくつかのものが相殺し合う関係性をはらんだこの作品は、前にふれた直線的時間性を一方で暗示しながらも、しかし同時にまた奇妙に無時間的である。そしてこの相殺性が、いくつかのクリシェを紙一重にクリシェそのものから引き離して、ある意味では見事なリアリズムとなっている。現実世界を、まずもってクリシェの重層する場と見ればという意味である。しかしヴァルザーが見たものは単なるその重層のさまだけではなく、重層し合ったクリシェの絡み合いから微かに滲みだしてくる奇妙な現実感覚なのである。通りが与える陶醉感、相対化を受けるテキスト全体の傾向をわずかに凌いで、やはり支配的であり、まるでヴァルザーはこの感覚の真偽を試してでもいるかのように、マゾヒスティックに相対化の試練にかける。そしてそのあとでなお残っているものを彼は手にとろうとしているのかもしれない。そしてヴァルザーがこのような世界を丸ごと「守ろう」としたこと、彼がその多くの断片的、無限反復的な散文小品のなかで究極の日常性へ、究極の些事のなかへ埋没していったことは、この散文小品がまさに寓話的な空気の中で描かれていることと無縁ではない。つまり、日常の、通俗的な場面でのひとつひとつの風景が、彼にとってはすべて何ものかを意味するはずであること、彼の現実理解のための不可欠の要素であることを、ヴァルザーは、意味の存在を謎めいて暗示するまさにパラベルの枠組みにおいてこそ、首尾よく表現しえたのである。何ら教訓や主張らしきものをのこさずに閉じながら、しかしイメージと意味とのあいだで言説を宙吊りにする力学として寓話はなおヴァルザーという作家において命脈を保ち、彼の想う世界を、自我の専横性から保護しえたのである。

＊

この『通り（Ⅰ）』が正統なパラベルたりえているかといえば、しかし「意味の方向転換」を読者に挑発するにはあまりに微温的で温和にすぎる世界であるだろう。とはいえ、無個性無表情で不可解な登場人物たちが話のなかで担ってい

る位置を自分なりに設定する作業を通して、解釈者の立場のおそらくは無意識の前提が問われうる、という機能性が存在することは事実である。無論、解釈という行為はそもそも、どんな形式の作品であれすべてその内省から始まるほかないではないか、という見方もあるだろうが、しかし寓話（パラーベル）という形式は、その側面を特に問題化するものである。また短形式であるとは、話の全体に俯瞰がききやすいということでもあり、読み手は、場面の展開をただ追っていく作業からただちに離れて、省察へ入っていきやすいという特徴を持つだろう。それだけにこの形式が、いわゆる文学の範疇を外れて、社会的な場での啓蒙の道具ともなったりした、あるいは今もそうであり続けているのである。パラーベルがいわゆる文学ジャンルとしてだけでなく、「解釈上の了解様式（ein hermeneutischer Verstehensmodus）」^{40）} そのものとしても考えられている理由がここにある。

しかも近代のパラーベルとしては、このヴァルザーの短文は、まず聖書パラーベルにおけるような一定の教説への指示性をほぼ完全に消し去ってしまったところの、いわゆる「開かれた」パラーベルであった。このような扱いにくい話を、ヴァルザーはいったい誰のために書いたのか。これまでの議論から明らかなように、寓話は一般に読み手の参加を積極的に求める形式性をもっている。そして実際にアヴェリーなどは、ヴァルザーの散文にしばしば見られる読者への呼びかけ、いわゆる読者の「囲いこみ」による、反省的な読みへの誘導の手法に言及している。ところが彼は、作品の受け手に拘束される度合いが強い新聞雑誌媒体で主に書かねばならなかったという条件が、その手法とは無関係に、あるいはむしろ否定的にしか作用しなかったような見解をとっている。^{41）} 他者への呼びかけと見えるものも実際には自己内部での役割芝居にすぎぬとし、道化師的なとらえどころのなさにもかかわらず一般にその言説のモノローグ性が強調されることが通常となっているヴァルザー研究のなかでは、形ある読者の存在をなかなか問題にしにくいことは事実であるが、しかしいささか素直すぎても、ここは逆の見方とっておくのが妥当ではないか。すなわちあの条件こそが、ヴァルザーの創作の受信者のなかへいわゆる文学とは無縁な層をも取り込み、彼の作品の文学的表層を洗練し複雑にするよう作用しえたと。寓話風な謎めいた文体とはその際のひとつの手段であり、これによってまず読み手の注意を喚起しながら、その上へさらに、先に述べたような、言説の宙吊りあるいは意味の猶予を可能にする力学的場所としてのヴァルザー的寓話を彼は成就しえたのであった。ヴァルザーを飯吉光夫

は、「精神の特殊な場合」を細緻に見て取った作家と呼び、「一見、一笑に付されてまじめな知的作業の対象とはされがたく見えても、その実、この特殊なケースの奥にこそ普通われわれが見落としている本質的な要素が見えてくることもあって、その文学的表現がヴァルザーの文学のすべてだとさえ論断してもいいほどなのである」⁴²⁾と論じている。その「特殊」性一回性と「本質」性とのほざまを思考する作業がすなわち寓話すなわちパラベルのなものであるのなら、そして、そのような言語的過程としてヴァルザーの散文小品が文字通り小さく結晶しえているのなら、彼を寓話の歴史のなかに置いてみることの意味はなくもあるまい。

しかし最後に、このスイス人にならって、寓話性という視点そのものもいくぶん相対化しておかなくてはならない。寓話性が取り沙汰されはじめた戦後50年代というドイツの一時期は、そもそも「政治的、道徳的に地の底にあり、ドイツ人はただひたすら彼らの偉大な文化的伝統の輝きにおいておのれの場所を定めようとした。この国民はヒトラーを生みはしたが、しかしまたトーマス・マンも生んだのだ、と。作家からは再び、教訓が、真摯さ、意味付け、威厳 (Belehrung, Ernst, Sinnstiftung und Würde) が期待された。しかし、楽しみ (Vergnügen) ではなく。」⁴³⁾とヴィトシュトックの論にある。彼はここに、戦後から現代へのドイツ文学がいわゆる純文学と大衆通俗文学の溝を深くしていったひとつの淵源をみてとり、なぜ現代のドイツ文学が「売れない」のかという問題へ、さらには「楽しみ」の貧困という文学性そのものの批判へと絡めていくのであるが、一方、寓話性という、いわば教訓文学の範疇にあって意味付与という行為をあからさまに問題化する視点が、もし、先のような戦後の時代の状況性と無関係でなく、ひいては新しいドイツ文学の「不成功」や文学批評の閉塞性などもまた無関係でないとするなら、慎重に扱わねばならないことはたしかである。

しかし寓話とは何をおいても、意味とイメージとがそれぞれの方向へと引き合う磁場の典型なのである。真理の核をつつむ木の実、裸の真理をつつむ美しい衣装として、„docere et delectare“という西欧の詩学的伝統と歴史的に無縁ではなかった、⁴⁴⁾ その両極性への配慮を失わなければ、一般に気難しいといわれるドイツ文学のなかから、何かそれとは対照的な側面を引きだすことができるかもしれない。そしてヴァルザーの散文小品は、その好例でもありうるだろう。本論が取り上げた作品はいささか生真面目なものであったが、それと共存して顕著な、彼一流の軽み、ユーモアを、ヴァルザーの読者は忘れてはならない。そしてこれは彼の相対化する作法と緊密に結びついているのである。50代に精神を決定的に

患い、総じて78年間の生涯のうち終わりの20年以上は療養所での生活のなかへ隠遁したヴァルザーを思いながら、「ともかく僕としては第一に、本書が、そのように精神を病んでいる人びとに、とりわけ昨今痴呆症とか老人ボケとか呼ばれている病気にとりつかれている人びとの心のよりどころに多少ともなったら、と思う。」⁴⁵⁾とこぼしてみる飯吉光夫の感慨もふくめ、彼の作品は、さらに多様な読みを受け入れる余地をもっていると考ええる。

註

- 1) Jochen Greven: Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters. in: ders.: Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Frankfurt a.M. 1992, S.21.
- 2) たとえばヴァルザーの初めての自著『フリッツ・コッハーの作文集』は1904年にインゼル社から出版されたが、1300部刷られたうち1年間で43部しか売れず、後に残りはすべて見切り品として特売に出された。Vgl. Greven: »Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte...《Was ist literarische Wirkung? in: ibid. S.128f. ヴァルザーの当時から現代にまで至る受容史的側面についてはこの小論が詳しい。
- 3) 逐一挙げれば切りがないが、「Die Schaubühne」や「Simplicissimus」といった名の知れたドイツの雑誌、スイス紙「Neue Zürcher Zeitung」、同じくスイスはベルンの地方紙「Der Bund」、またとんでプラハの「Prager Presse」にも書いている。1921年から1928年までベルンに住んだ8年間で、それら出版媒体からの注文を数多く取り付けることのできた彼のもっとも多作なときであり、著作の半数が生まれた。Vgl. Greven: Ein komischer Heiliger? Bemerkungen zum Umgang mit einem toten Dichter. in: ibid. S.107.
- 4) Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt a.M. 1993, S.97.
- 5) Vgl. Theo Elm: Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle. in: ders./Hans Helmut Hiebel (Hg.): Die Parabel. Frankfurt a.M. 1986, S.18ff.
- 6) F・バイスナーによる1952年のカフカ論、A・シェーネの1958年のプレヒト論あたりが、ギリシア語起源の修辞学用語「パラベール」を当代の文学の批評に用いはじめた嚆矢であるらしい。Vgl. Josef Billen: Nachwort. Notizen zur Geschichte, Struktur und Funktion der Parabel. in: ders. (Hg.): Deutsche Parabeln. Stuttgart 1982, S.251. また、この50年代はカフカ、ムージル、ベンヤミンが集中的に受容されるようになった時代であった。この3人の人物はそろって意味深いヴァルザー批評を残している。そして、ヴァルザーのさしあたり本格的な受容が始まるのは、このすぐあとのことである。Vgl. Greven: »Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte...《Was ist literarische Wirkung? in: Greven, a.a.O. S.137.
- 7) Elm: Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle.

- 8) Billen (Hg.): Deutsche Parabeln. — Reinhard Dithmar (Hg.): Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1995 (1.Aufl.1970) — ders. (Hg.): Texte zur Theorie der Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. München 1970.
- 9) Billen, a.a.O., S.294.
- 10) Seelig, a.a.O., S.75.
- 11) 短形式の文学は、世紀転換期から20世紀初頭にかけてのいくつかの作家に平行して見られる時代現象としても考えることはできる。松本嘉久、「ローベルト・ヴァルザーと短形文学」東海大学外国語教育センター紀要第15輯 (1984)、74-76頁参照。
- 12) Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1975, Bd.6, S.2402. Vgl.a. Elm, a.a.O., S.26.
- 13) 『フリッツ・コッハーの作文集』は、もともと1902年ベルンの„Der Bund“紙日曜版に掲載されていたものだったが、その当時講読者からの苦情が起きたらしい。似たようなことは後の1920年代にも„Neue Zürcher Zeitung“紙掲載の文章をめぐって起きている。Vgl. Greven: Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters. in: Greven, a.a.O. S.24. — Bernhard Echte: Versuch über das Groteske in Walsers Spätwerk. in: *Immer dicht vor dem Sturze...*, Paolo Chiarini/ Haus Dieter Zimmermann (Hg.), Frankfurt a.M. 1987 S.36.
- 14) Vgl. Renate von Heydebrand: Parabel. Geschichte eines Begriffs zwischen Rhetorik, Poetik und Hermeneutik. in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 34 (1991), S.27-122.
- 15) Vgl. Jean-Pierre Claris de Florian: La Fable et la Vérité. in: Dithmar, a.a.O., S.107-109.
- 16) Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn 1991, S.101.
- 17) 例えば「放蕩息子」の話 (Lukas 15, 11-32) のような聖書パラベルは、まさに聖書というキリスト教的書物のなかで読まれるという大前提からすでに、解釈のひとつの方向性が与えられている。それだけでなく、まずこのすぐ前にあるふたつの話、すなわち「見失った羊」(Lukas 15, 3-7) と「無くした銀貨」(Lukas 15, 8-10) についての話との関連において読まれることになるであろうし、またさらには、これらの例え話をイエスは、収税吏や罪人を集めて彼らとともに食事をしているために、パリサイ人や学者たちから反感をかっているという状況において (Lukas 15, 1-2) 用いたということも、解釈に大きな影響を及ぼすことになる。しかしもちろん、神学のなかで解釈の立場に差異があることは言うまでもなく、古くは伝統的なアレゴリー式解釈 (放蕩息子の父とは即ち父なる神であるといった) や、A・ユリヒャーによる修辭学的側面からの評価 (弁士イエスが聴衆を説得し、教説の理解を容易ならしめる手段として、説話部の本来性を強調する) といった、比較的認識樂觀的な、つまりは説話部分と教説との素直な一致を前提とした立場に対して、W・ハルニシュ、P・リケールやD・O・ヴィアらは、イエスのパラベルがもつ「文学 (Poesie)」としての「前

代未聞性と知的爆発力」、即ち一種のメタファー表現としての説話による「思考の挑発」、「翻訳不可能性、解釈の無限性」を論じている。Vgl. Klaus-Peter Philippi: 'Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. in: DVjs.43(1969), S.297-332. — Elm, a.a.O., S.21f. また前者の、いわゆる認識楽観的な立場のなかでは、パラベルのユダヤ的起源を、特にそのアレゴリー性の評価をめぐってユリヒヤーに対立する立場、聴衆説得のための手段としての意味付けを物足りないものとし、その実存主義的な解釈を求める立場などが混在する。Vgl. Dithmar, 1995, S.30ff. ちなみに、神学の場では聖書中の例え話を一括してグライヒニスと呼び慣わしているが、これはグライヒニスとパラベルとの歴史的概念的考察に沿うなら不当なものであると、文学研究側のパラベル議論のなかでは言われる。本論はこの概念的区別に沿っていくため、聖書の「パラベル」をまずここで扱った。聖書のグライヒニスと呼ぶものについては後述する。Vgl. Elm, a.a.O., S.21.

- 18) v. Heydebrand, a.a.O., S.31f, 37f und 120.
- 19) *ibid.*, S.35f.
- 20) Elm, a.a.O., S.18.
- 21) *ibid.*
- 22) *ibid.*, S.20.
- 23) Dithmar, 1970, S.13.
- 24) Elm, a.a.O., S.32. — Vgl. a. ders.: Die moderne Parabel. München 1991. ところでツィムナーは、エルムによるパラベル史の記述にいささか批判的である。パラベルを、それが生じた時代の認識論的枠組みのなかで捉えるエルムにたいして、ツィムナーは、パラベルのもつ教説性とは太古から「せいぜい複数不定の意味的徴標にすぎず、決して間主観的妥当性をもった概念的に定まった認識ではない」と述べて、伝統的（たとえば聖書）パラベルと近代の「開かれた」パラベルとを明確に対立させるエルムの主張の有効性に疑問をなげかける。しかし、いわゆる「文学」を外れた社会的な場においてもこのパラベルが果たしてきた役割を考えるなら、エルムの視点も無視はできないのではないだろうか。Vgl. Zymner, a.a.O., S.119f. .
- 25) Norbert Miller: Parabel als ›Lehre‹ und ›Vorgang‹. Brecht und Kafka. in: Elm/Hiebel, a.a.O., S.258.
- 26) Billen, a.a.O., S.288f. — Vgl. auch Miller, a.a.O., S.261.
- 27) Elm, a.a.O., S.22.
- 28) Billen, a.a.O., S.260ff.
- 29) Robert Walser: Die Straße (I). in: ders. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. v. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a.M. 1985/86, Bd.16, S.53-55.
- 30) ders: Die Straße (II). in: *ibid.* Bd.20, S.120-122.
- 31) Grete Schneider (Hg.): Die Wiederkehr der Parabel. Frankfurt a.M.1970, S.55f.
- 32) 以下、聖書章句の邦訳は、新共同訳（日本聖書協会、1992年）によっている。ドイツ語は次のものから引いた。Die Bibel. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985.
- 33) Vgl. Martin Jürgens: Fern jeder Gattung, nah bei Thun. Über das mimetische

- Vermögen der Sprache Robert Walsers am Beispiel von »Kleist in Thun«. in: Hinz/Horst (Hg.), a.a.O., S.94.
- 34) Walser: Kleist in Thun. in: Sämtliche Werke. Bd.2. S.74ff. — ders: Eisenbahnfahrt. in: Sämtliche Werke. Bd.16. S.103-105.
- 35) なぜここでレストランなのか、食事なのか、と問うてみることもできる。彼の狼狽はなぜかここで雲散霧消し、彼はいまや落ち着いて通りへ戻り、省察のなかへ入っていく。大衆の否定的側面をみていた彼が、このあとは通りをいく人々の流れに魅惑を感じ、没入していく。キリスト教の儀式としての聖餐を顕著な例とする、食儀礼というものがヨーロッパで持つ社会的な統合力、あるいは自己同一性の付与の場としての機能を、ここに世俗化されたかたちで見取ることができる。ヴァルザーの作品には、食の情景がじつに頻出することも付けくわえておく。Vgl. Gerhard Neumann: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie. in: Walter Strolz (Hg.): Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte. Freiburg/Basel/Wien 1986, S.94-150. bes. S.101.
- 36) 森のそば、木の間からのぞく月というこの舞台設定には、いわゆるロマン派的な風景が、一種の書き割りとして利用されているように思える。ブレンターノはヴァルザーの好んだ作家のひとりであり、また彼はくりかえしブレンターノを扱った小品を書いた。
- 37) Lothar Kurzawa: »Ich ging eine Weile als alte Frau«. Subjektivität und Maske bei Robert Walser. in: Hinz/Horst (Hg.), a.a.O., S.172
- 38) Bernhard Böschstein: Sprechen als Wandern. Robert Walsers *Aus dem Bleistiftgebiet*. in: Chiarini/Zimmermann (Hg.), a.a.O., S.22.
- 39) Kurzawa, a.a.O., S.178f.
- 40) v. Heydebrand: Artikel »Parapel«. in: J. Ritter/K. Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.7(1989), S.65.
- 41) George C. Avery: Künstler und Geliebte. Zum Problem der Interpretation von Robert Walsers Spätprosa. in: Kerr (Hg.), a.a.O., S.148f.
- 42) 飯吉光夫、『ヴァルザーの小さな世界』（筑摩書房、1989年）、16頁。
- 43) Uwe Wittstock: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München 1995, S.25.
- 44) Vgl. Dithmar, 1970, S.12 und 25f. — ders, 1995, S.20.
- 45) 飯吉、同書、280頁。

Parabolisches bei Robert Walser (1)

—Über das Prosastück »Die Straße (I)«—

YOSHIDA Takao

Unter dem Terminus „die moderne Parabel“ werden im allgemeinen die ängstlichen relativ kurzen Dichtungen dieses Jahrhunderts behandelt, und Kafka als der „metaphysische“ und Brecht als der „pragmatische“ Paraboliker sind die wichtigsten Figuren in diesem Problemfeld. Während die traditionelle Parabel, wie z.B. die biblische, irgendeine bestimmte Lehre in sich enthält, versucht die moderne Art der Parabel darauf zu verzichten, weil sie in einem veränderten Zeitalter entstanden ist, wo keine allgemeingültige Ordnung des Denkens mehr selbstverständlich sein kann, die die Existenz einer solchen Lehre rechtfertigen würde.

Robert Walser (1878-1956) wurde im oben skizzierten Problemfeld bisher nur eine Nebenrolle zugeteilt. Der vorliegende Versuch will aber die Sonderstellung zeigen, die Walser hier einnehmen könnte. Die Gattung der Parabel kann als ein eigentümliches Spannungsfeld zwischen einer Lehre und einem Bild bezeichnet werden, und Walser vermochte diese Grundstruktur der Parabel für seine dichterische Welt geschickt anzuwenden.

In »Die Straße (I)« als der Beobachtung des Alltags bei einem Spaziergang fallen folgende Charakteristika auf. Erstens: das Übergewicht des Präteritums. Formal ist es das bestimmende Tempus der Gattung, die dadurch die Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft des einmaligen, nicht selten sogar überwirklichen und paradoxen Geschehens bekräftigen will. Zweitens: die Zitat aus der Bibel. Das Verfahren, Zitate zu verwenden, ist an sich bei Walser nicht ungewöhnlich, wie z.B. die Verflechtung der Briefe Kleists in seine bekannte Erzählung »Kleist in Thun« belegt. Hinzu kommt, daß vor allem die Bibel ein Urquell der Parabel-Gattung ist. Indem Walser hier eine Phrase aus Joh 8,14 bearbeitet, kommt, sozusagen unterschwellig, eine parabolische Wesenheit als „das Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeuten“ (Zymner) zum Tragen. Außerdem fällt auf, daß bei allen Beschreibungen unbestimmte und relativ schlichte Termini vorherrschend sind, wobei folgerichtig die

klaren Züge der Personen anhand dieser Schilderungen schwer vorstellbar sind. Selbst ins Klischeehafte fallen die Beschreibungen.

Daraus resultiert, daß sich der vertraute Alltag, den Walser hier angeblich beschreibt, in eine andere, irgendwie abstrakte Welt verwandelt. Der Gang des Betrachters wird auch im Tempus des Textes reflektiert; im Übergewicht des Präteritums funktionieren die 2 Ausnahmen des Plusquamperfekts am Anfang und des Präsens in der Mitte so, daß im Text der Gang der Zeit vage zum Vorschein kommt, und in der Zusammenwirkung mit dem zitathaften Ausdruck aus der Bibel: „Woher kamen und wohin gingen sie“ kann eine metaphysisch-existentielle Szenerie auf dieser Alltagsbühne eingerichtet werden.

Diesem dynamischen Strom der Zeit steht aber die Statik der auf der Straße sich stauenden Masse in einem sich einander relativierenden Verhältnis entgegen. Sogar die Gerührtheit des spazierend beobachtenden Ästheten wird von den anderen klischeehaften Figuren relativiert. Nirgends findet sich so etwas wie eine Stellungnahme oder Lehre des Autors, und das war wahrscheinlich auch seine Intention: Das Walser'sche Ich ist in anderer Weise als das typisch europäische Ich konzipiert, das von sich fordert, alles und die Welt überhaupt zu sein. Eher zieht Walser das Ich vor, das „die Welt vor solcher Kälte und Willkür des Ich schützen“ (Kurzawa) will.

In diesem Sinne sollten die einzelnen Dinge im Alltag in einem Gleichgewicht stehen, indem sie nur als ein etwas Andeutendes dasind. Walser hat diese alltägliche Szene als einen nichts-sagenden Text gestaltet, dessen innere Elemente einander relativieren, und konnte so der Tyrannei des Sinn-zwingenden Ichs entkommen eben im Rahmen der Parabel, die trotzdem als eine Art Magnetfeld die Welt in irgendeiner, wie eine Ahnung existierenden Bedeutung behalten sollte.