

W. ヒルデスハイマーの『リープローゼ・レゲンデン』

におけるグロテスクなものについての一考察

青 地 伯 水

1. グロテスクということ

W. ヒルデスハイマーは短編小説集『リープローゼ・レゲンデン』の中の『明るい灰色のスプリングコート』(1950)の冒頭を以下のように書き出している。

「二ヶ月前——ちょうど私達が朝食の食卓についていたとき——通の手紙が私のいとこのエドゥアルトから来た。いとこのエドゥアルトは十二年前の春の夕暮れ、彼の言うところによると、手紙をポストにいれるために、この家を後にし、そして帰って来なかったのであった。それ以来、誰一人として彼の消息を聞いたものはなかった。その手紙はオーストラリアのシドニーから来ていた。私はそれを開封し、読み始めた。」¹⁾ (GW I, S. 15)

この冒頭部分を読んだ読者は、釈然としない気持ちを抱き、当然いくつかの疑問を持つことになるであろう。まず何よりも「手紙をポストにいれ」に行くと行ったきり帰って来ないというのは、その男が何らかの事件や事故に巻き込まれたのでなければ、いかなる原因によるものなのか。さらに、なぜこのいとこが「私達」(語り手とその妻であることが直後に明らかになる。)と同居していたのか、誰一人として彼の消息を十二年もの間知らないとはどうしてなのか、といった疑問が矢継ぎ早に読者の脳裏を駆け巡るはずである。読者は次に示されるエドゥアルトの手紙の中にこれらの答えを探そうとする。しかしその手紙は、「当地はとりわけ夜にはしばしば非常に寒いので、」「私の明るい灰色のスプリングコートを送っていただけませんか。」(GW I, S. 15)といっているに過ぎず、読者のいかなる疑問にも答えていない。それどころか、この男は「夜にはしばしば非常に寒い」シドニーにおいて十二年もの間どうやってコートなしで寒さを凌いできたの

か、という新たな疑問を読者は抱かずにはおれないであろう。しかしこの作品は読者のこれらの疑問に答えることを全く意図していない。そもそもこのエドゥアルトの私生活がどうであるかなどはこの作品においては問題になっていない。これらの現実離れた設定によって、読者を不条理な世界へ、グロテスクなイメージの中へ陥れるのが作者の意図するところである。

W. ヒルデスハイマーの『リープローゼ・レゲンデン』においては、グロテスクなイメージをもつ世界がたびたび描かれており、またそれに関して今までにも論じられて来た。²⁾ グロテスクなイメージはヒルデスハイマーにとって非常に重要なモチーフである。したがってここでこのグロテスクという概念を今一度検討し、彼のグロテスクなイメージの形成される根源とその意図を探ることにする。

ヴォルフガング・カイザーは『グロテスクなもの』の「問題提起」においてこう述べている。

「われわれは『グロテスク』という言葉をしばしば聞いたり使ったりする——そしてますますしばしば耳にしているにもかかわらず、それはあのすぐ使いへられるもろもろの言葉の循環過程へと引きずり込まれて、漠然と『奇妙な』、『未曾有の』、『信じられない』などという以上にその質的な区別を確定しようとせず、かなり多量の情動的な含蓄を表現するにすぎないかのようである——」³⁾

確かに我々日本人にとっても、グロテスクという語は耳慣れたものになっている。しかし日常においてはグロテスクという語は大抵の場合、「エロ、グロ、ナンセンス」に代表されるように、何か低劣なもの、猥雑なもの、醜いものを指し示すにとどまっている。ホラー映画の広告などにこの語がしばしば用いられていることを見てもわかるであろう。しかしここに述べたようなグロテスクという語とヒルデスハイマーの作品に現れてくるグロテスクなイメージとは何の拘わりもない。むしろここではグロテスクという語の語源に立ち返っての考察のほうが有用であろう。

「ドイツ語の名詞 die Groteske ないし形容詞 grotesk と、他の国語でそれに相当する言葉はイタリア語からの借用語である。そのイタリア語の la grottesca と grottesco は grotta (洞窟) の派生語であり、十五世紀の発掘に際してまず

ローマで、それからまたイタリアのよそでもつきあたった、特殊な装飾模様の名称としてつくられた言葉である。』⁴⁾

つまりグロテスクという語の語源は洞窟から発見された古代装飾の様式を示す語にある。その古代様式に包括されている装飾画は、アラベスクのような幾何学的抽象的装飾画とは異なり、具象的世界を表現している。そこには植物の蔓を思わせるような曲線が螺旋状に渦を巻いたり、あるいはねじれたりして、シンメトリーの均衡を破壊しながら地になる模様を形作っている。そしてその曲線のあらゆる部分から、まるでその植物の一部をなすかのような不完全な人間、鼠や蛇といった醜悪な動物、異種交配から誕生したと思われるような動物たちが生え出しているのである。勿論この装飾においては、醜悪異形の動物や、不完全な人間が見るものに何か無気味なイメージを与えるのに大きな役割を果していることは言うまでもない。これらの形象によって生み出されるイメージをグロテスクなイメージとすることができよう。

文学史上においてこのような異形の動物や不完全な人間によって金字塔を打ち立てたのは言うまでもなくF.カフカである。彼の『父の気掛かり』『ブルームフェルト、ある中年の独身者』『アカデミーへの報告』などの作品はまさにこのような形象によってさまざまなグロテスクなイメージを生み出すことに成功している。しかしヒルデスハイマーの『リープローゼ・レゲンデン』においては、今述べたカフカの作品に現れてくるような奇怪な動物たちが登場するわけではない。つまり超自然的な存在や現象がある訳ではない。（例外として『私がなぜナイチンゲールに変身したのか』（1950）が挙げられる。）彼の作品においてグロテスクなイメージを喚起するものは全く別の要素である。

前述の装飾がグロテスクに思われる理由は他にもうひとつある。古典古代様式のシンメトリーと均整を模範とするルネッサンス人は、彼らが日常是認してきた美の世界と異形のものたちに支配されたこの世界との差異に戸惑わずにはおれなかったはずである。今まで是認していたものや、日常的に見慣れてそれがあたかも我々の属性の一部であると思えるほどに慣れ親しんで来たものが——この場合、装飾の様式——ある契機をもって全く異なる相貌で我々に迫って来るとき、我々は驚愕し、情動を抑えることができない。そしてこのような心の動きを喚起するものもグロテスクなものと名付けることができる。回りの世界と既存の認識との関係の急激な変更の要求がグロテスクというイメージを生み出すのである。

グロテスクなイメージとはこの種の不意打ちによって生まれるものである。

『明るい灰色のスプリングコート』において我々の心のうちにグロテスクなイメージを喚起するものはこの種のものであろう。いとこの十二年前の失踪とも言えるような旅立ち、説明のない語り手夫婦とこのいとこの同居、彼の十二年間の空白、こういったものすべてが我々の日常の生活と異なった空間で展開しているのである。このような世界の存在という不意打ちによって、今まで読者が無前提に立脚していた世界が突如として疑わしいものに見え出してくる。読者にとっての現実の基盤が揺るぎ始めてくる。そしてもしこのような世界に巻き込まれ、踏み止まり続けようとするなら、生に対する不安を感じずにはおれない。生の不安を感じないでいようとするなら、読者は傍観者としてこの世界を滑稽な世界であると一笑に付するしかない。そこに生まれてくるのはヒルデスハイマーのグロテスクなイメージの世界あるいは彼の冷笑である。

さて、『明るい灰色のスプリングコート』において最もグロテスクな人物であるのは語り手の妻である。

「私は妻に言った。『オーストラリアからいとこのエドゥアルトの手紙を受け取ったよ。』彼女はちょうど花瓶の中に投げ込み式の電熱器を突っ込んで茹卵を作っているところであり、そして尋ねた。『そう、何て書いてきたの。』

『彼は明るい灰色のコートが必要だと、それからオーストラリアには食べられるきのこがないそうだ。』——『それなら何か他のものを食べればいいわ。』——『そのとおりだね。』私は言った。」(GW I, S.15)

言うまでもなく、彼女の「花瓶の中に投げ込み式の電熱器を突っ込んで茹卵を作る」という行為はかなり奇矯な行為である。勿論これだけで彼女をグロテスクな人物と呼ぶことができる。しかし彼女の存在を更に際立たせているのはその次に続く彼女の返答である。つまり再三述べているように、十二年間消息のなかった夫のいところから手紙が来るというのは彼女にとっても——勿論語り手の夫にとっては特筆すべき事件であり、その信憑性に対する疑わしきは冒頭の引用箇所における「彼の言うところによると」にも読み取れる——驚くべき事件であったにもかかわらず、彼女は少しも驚いた様を見せずにそっけない答えを返しているのみである。我々読者はこのグロテスクなイメージの世界に対して、生の不安を感じるか、あるいは滑稽視して傍観者となるしかなかった。そして語り手がこの世

界について語るということは、彼の生の不安の表明であると考えられる。その一方でこの語り手の妻はこのグロテスクな世界に直面して少しの動揺も見せることがない。すなわち彼女こそがこのグロテスクな世界を体現しているのである。つまり彼女はこのグロテスクな世界の内部の静観者である。

「私の妻は爽やかな有無を言わせぬ即物的な性格である。彼女の返答は冷めてはいるけれども、すべてを汲み尽くしているのである。」(GW I, S. 17)

グロテスクなイメージの世界は我々が現実と呼んでいる世界をある色眼鏡で見た世界であるのかもしれない。不意打ちによって我々の目は色眼鏡に覆われることになる。その眼鏡によって多くのものは捨象され、僅かなものだけで世界が構成される。その世界が我々の目に映るとき、グロテスクな世界が我々の眼球の中に像を結び、グロテスクなイメージが我々の心の中に浮かび上がるのである。語り手の妻の「即物的な性格」はこの色眼鏡の像に由来しているのである。彼女は抽象された僅かなものだけからなる世界に生きているのであり、この色眼鏡の中の世界を「すべてを汲み尽くす」ことができるのである。彼女は現実世界が色眼鏡に映ったグロテスクな世界に慣れ親しみ、その中で我々がこの作品を読むことによって垣間見たこのグロテスクな世界を静観しているのである。

十五世紀末から十六世紀にかけて絵画の領域において、最もグロテスク風な作家として名前が挙げられるのはいうまでもなくヒエロニムス・ボスとピーテル・ブリューゲルであろう。彼らは『快樂の園』、『最後の審判』あるいは『子供の遊び』、『ネーデルランドの諺』において画面の隅々に至るまで個々に奇怪な行動をとる様々な人々を描いている。しかしブリューゲルに関しては今日までに多くの美術史家はその絵画の謎の解明に挑み、勿論幾つかの謎は謎のままであるが、多くの成果をあげてきた。その一方でボスの世界はその個々の奇怪な形象に至るまでは十分に絵画的言語の意味が解明されているとは言えない。

だがカイザーが指摘しているように、⁵⁾ もしボスの絵画的言語の意味がすべて解明されてしまったとすれば、今まで我々に語りかけて来ていたグロテスクな魅力は単に誤解に基づいていたのであると判明し、意味の解明と共にそのグロテスクな魅力は著しく減退するかもしれない。つまり解明されたボスの絵画的言語は我々が生きている世界の秩序を変更あるいは破壊しているかもしれないが、世界に対するパースペクティヴを、ブリューゲルと同様に本質的には変更していない

可能性も残されているのである。グロテスクなものが真にグロテスクであるためにはその根底に、これもカイザーの言葉を借りるなら、ギリシア悲劇における親殺し、近親相姦というような「道徳的な世界秩序の破壊」ではなく、我々が呼ぶところの現実世界の視座が役に立たない「自然的な世界定位の拒絶」⁶⁾ が必要なのである。

さて、カフカの作品に現れてくる奇怪な動物たちと、ヒルデスハイマーの『明るい灰色のスプリングコート』においてグロテスクなイメージを喚起するものが全く別の要素であることは既に述べた。つまり前者がファンタスティッシュなグロテスクであるのに対して、後者はザティーリッシュなグロテスクであると言える。そしてどちらのグロテスクさも、それ自体が現実の世界において何を意味するのかを示唆するところがなく、「自然的な世界定位の拒絶」に基づいている。それでは次に『リープローゼ・レゲンデン』の中の他の作品がもっているグロテスクなイメージがいかなる性質のものであるかを検討してみようと思う。

2. ヒルデスハイマーのグロテスクな世界

ヒルデスハイマーは鳥というモチーフを好んで使う作家である。鳥に拘わる作品を挙げれば、長編小説や戯曲など枚挙に遑がないが、この『リープローゼ・レゲンデン』においても『私がなぜナイチンゲール（小夜啼鳥）に変身したのか』と後述する重要な作品である『私はフクロウをアテネへ連れて行く』を挙げることができる。鳥は自由を象徴しているし、その翼はいつも人間に現実世界から束縛のない雄大な大空への飛翔を夢みさせるのである。『私がなぜナイチンゲールに変身したのか』はまさに自由への飛翔を描いており、また『リープローゼ・レゲンデン』の中の多くの作品にも見て取れる一つのパターンを踏んでいる。それらの作品は還元すれば、グロテスクな世界へ陥ってしまった語り手（主人公）の逃避の物語と言えるであろう。この作品においても、語り手である主人公は翼をもって日常世界に別れを告げるのである。我々が日々、何の疑いもなく容認している世界が突如としてグロテスクなものに見えたとしたらどうであろうか。現実世界こそがグロテスクな世界であり、語り手の逃避はザティーリッシュな現実批判を意味しているのかもしれない。

「私は確信からナイチンゲールに変身した。この種の行為への動機や決意は日常的なものの領域に属していないので、この変身譚は物語るに値すると私は考

える。」(GW I, S. 20)

さて、これは『私がなぜナイチンゲールに変身したのか』の冒頭部分である。この最初の一文は読者にカフカの『変身』の冒頭を想起させるであろう。「ある朝、グレゴール・ザムザが（中略）自分が一匹のばかでかい毒虫に変わってしまっているのに気がついた」⁷⁾ という件である。しかしヒルデスハイマーのテキストのカフカのそれに対する逆説的なところは「確信から」(aus Überzeugung) という二語にある。突然、変身してしまうのではなく、この語り手は自らの意志に基づいて変身を遂げたのであった。とはいえ、人間がナイチンゲールに変身してしまうというこの行為は自然的な世界定位を拒絶したグロテスクな行為である。このファンタスティッシュで不条理 (absurd) な行為を生み出した動因はその「確信」の内容にある。

この語り手は幼少より手品に親しみ、成長して魔術に通じている。しかし彼は「既に完成の域に達しているから」(GW I, S. 22) 魔術をもはや行使しようとはしない。いやそれどころかこの男は何かを考えたり、行動に移したりすることを放棄してしまっているのである。というのもこの男は「事実は事物の一瞬の状態からのみ読み取ることができるのであり、それらから何かある推論を引き出そうとか、経験を積み重ねようとかすることは無意味である」(GW I, S. 24) と考えている。つまり自己の内面において新たな生を展開することを彼は拒絶しているのである。一方外界に対しては「何らかのやり方で仲間の邪魔をすることなしには市民的な意味で職業につくことは絶対にできない」(GW I, S. 24) という程に他者との利害の不一致を恐れている。この二つの否定的な認識に立って自己自身とも世界とも関係をうまく結べない男が鳥になりたいという願望を抱いたとしてもそれは不思議ではない。彼が何らかの行為に自ら移る場合その行為の及ぶ対象と自己の利害の一致が重要な前提である。

彼は自らが変身する前に自分の魔術の腕前を試してみる。まずは仕事に倦んでいる友人のジャーナリストが庭で亀を見て「ああ、俺も亀だったらなあ」とこぼした際に、その友人を亀に変えてしまう。しかし「もしも私が鳥だったら…」と歌う五人の女の子を雀に変えてしまったとき彼は「軽い後悔の念」(GW I, S. 24) に囚われ、自分自身が変身することを決意する。なぜなら「『もしも私が鳥だったら…』という言い回しは必ずしも鳥でありたいという願望を意味している訳ではない」(GW I, S. 24) からである。彼は自分が何らかの行為を行う

ことによって引き起こされる結果にもはや耐えることができない。自らの行為が他人の生活に及ぼす影響を正当化することができない場合に彼は最も苦しめねばならない。勿論彼の魔術による行為は自然的な世界定位を変更することになる。しかし彼にとっては人が他の人々に影響を及ぼし生きていく上での行為は彼による世界定位の変更以上に耐え難いのである。つまり彼にとってはこの世におけるすべての行為はある種の因果関係の下に影響を及ぼす限りにおいてグロテスクなものであるのだ。

「私は鳥になりたかった。(中略) それに加えて歌うことができるように私はなりたかった。何故なら私は音楽が好きだった。他人の眠りを妨げることによって他人の生活に干渉する存在に自らになるかもしれない、ということは勿論よくよく考えた。しかし今や私自身がもはや人間ではないのだから、人間の思考や利害は私には関係が無い。私の倫理はナイチンゲールの倫理である。」
(GW I, S. 24f.)

このように確信すればもはや人間界に止まることはできない。こうして彼は人間界における行為を否定してナイチンゲールに変じたのである。結局のところこの変身という行為は、逆説的に人間の日常世界をグロテスクとみなした語り手が別の世界へと逃避することを意味しているのである。しかしこのような逃避はヒルデスハイマーにとっては、彼が現実におかれた状況を考え合わせれば逆説的などといったものではなく、現実そのものであったのかもしれない。彼はナチの政権奪取以来、自らの身の危険を一早く感じ取り逃亡生活を送っている。ナチが犯罪的「行為」によって世界を「改良」し、建設していく「グロテスクな世界」から逃れることは彼にとっては生命に拘わる問題であった。1933年、彼は家族と共にあの狂信的な人種の迫害のためにイギリスへ逃亡しなければならなくなる。この年に彼は学業をイギリスで終え、12月には再び両親と共にパレスチナへ移住している。その後の彼の経歴は彼の多彩な才能を浮き彫りにするだけでなく、——とりわけ彼の画家としての才能が彼の作家としての出発を遅らせていたことは否めないところである——後の文学作品に少なからず影を落としている。政治的、社会的な彼の境遇が作品に影響を及ぼしていることは言うまでもない。それ以外にも例えば彼自身のような二重の才能をもった人物は彼の好むところであり、彼の作品にはしばしば現れて来るのである。⁸⁾ 1934年から三年間、彼はパレスチナ

で指物師の修行を積み、職人資格まで取得している。それと同時に又、スケッチの勉強をし、家具等を含む室内装飾術をも学んでいる。1937年にはザルツブルグで舞台美術家としての道を模索し、1939年にはロンドンへ戻り絵画の制作に力を注いだ。

しかしヨーロッパにおける戦争の勃発とともに彼は身の危険が高まるのを感じ、1939年10月、フランスとスイスにしばらく滞在した後パレスチナへ戻る。テルアヴィヴでブリティッシュ・インスティテュートの英語教師を二年間勤め、その後の三年間をイエルサレムでイギリス政府のインフォメーション・オフィサーとして彼は過ごしている。したがって、戦後間もなく書かれた彼の作品群においてナチ支配の時代状況が極めて暗示的にはあるが、尖鋭に批判されていたとしても何ら不思議ではない。このような傾向は更に『リープローゼ・レゲンデン』に収められている『アトリエパーティー』(1951)と『自分自身を正しく分かる』(1950)において明瞭に見て取ることができる。この二つの作品には殆ど一對の作品と名付けて良いほど類似の状況が描かれている。⁹⁾ どちらの作品においても一人称の語り手が他人の干渉によって自らの生活を失って行く過程を描いている。そしてその契機となるのは友人の来訪であり、友人たちによって住空間は急速な変貌を遂げグロテスクな環境が形作られて行く。しかしこの語り手は変身のような超自然的な手段によってそこから逃れる事はできない。彼らは抵抗する術をもたず、ただただベッドの上へ、眠りの世界へ逃げ込むといういたらくなのである。

『自分自身を正しく分かる』の語り手の不幸は叔父の来訪に始まる。その際に成り行き上、叔父からのプレゼントである一對の通俗的な『アルプスの夕焼け』と『嵐の前』という風景画が彼の部屋の壁を飾ることになる。それを見た彼の友人たちは最初は彼の趣味が本当にそんな悪趣味なものに変じたと信じている訳ではなく、単なるからかいから彼の部屋に次々とキッチンな飾り物や俗悪な家具を送り届けて来る。当初は彼もこの悪ふざけに憤慨し、「これらの品物を見て気分が暗くなった」。(GW I, S. 31) しかし入れ代わりやって来る友人たちの次から次への贈り物は殆ど彼の元々の所有物を圧倒し、ついには彼の部屋を支配してしまう。すると今度はそれらの事物に人間の方が慣れてしまう、いや自ら好んで近付いてしまうのである。彼は「自分自身にとっても不審に思えるような落ち着き」(GW I, S. 33) でもってこれらの贈り物に対処して行くのである。始めは嫌悪を感じていた世界であっても、たとえ自らの意志でないにしても一旦その世界に

入り込んでしまうと、そこに居心地の良さを見いだそうと人間は案外努力してしまうものなのかもしれない。しかし、語り手の元に届けられた贈り物の家具、道具、装飾品が依然キッチンで、俗悪で、悪趣味であることに変わりはない。ふと我に帰ったときに、自分の回りが元来自分の趣味とは掛け離れたものに満たされていたすれば、それらの事物は突然見慣れぬものとなり、それは間違いなくグロテスクな光景となるはずである。当然そのような事態がこの語り手にも訪れることとなる。

「もう一度私は抵抗を試みた。(中略)何故、私が正にこの機会に意味のない怒りに興奮していたのか今日となってはもはや分からない。(中略)この機会に壊れたものと言えば、叔父の訪問以前の数少ない思い出の品である貴重な黒人彫刻だけであった。」(GW I, S. 34)

この語り手はそのグロテスクな状況を変更しようと試みるが、彼一人の手に余るほどに彼の住居の内部を友人からの贈り物が支配している。元の自分の世界を取り戻そうとする彼の努力は無駄である。ここで皮肉にも彼は元来の趣味に適う黒人彫刻を壊してしまう。一旦彼が築かれることを許してしまった世界の中ではどんなに抵抗しようとも、以前の価値あるものを更に失うだけで、その世界からは容易に抜け出すことはできないのである。そして身動きができないほどに贈り物に満たされた部屋の中で彼はグロテスクな世界から逃れる術を失って無気力にベッドに横たわっているのである。

この作品は最初『ノイエ・ツァイトゥング』紙上に発表されたとき『„アルプスの夕焼け“とそれに続くもの』という題名であった。この短編集に収められるときに『自分自身を正しく分かる』に改められたのである。勿論この題名はヒルデスハイマー一流のザティールである。この語り手は友人たちの悪意ある贈り物が始められたときに、女友達のジルヴィアにそれらの贈り物を受け取るようになった経緯を説明しようとする。しかし彼女は「今やともかくそれらはあなたのものでしょ」„Jetzt gehören sie dir.“ (GW I, S. 32) と言って彼に言い訳を許さない。この主人公にはこの言葉の意味が俄かには分からないが、事態の経過と共に分かって来るように思えるのである。彼女はそのときこう言ったのだと、「今やともかくそれらはあなたにふさわしいわ」„Jetzt gehören sie zu dir.“ (GW I, S. 32) これは錯覚である。語り手は次第に外部から与えられた環境に適応す

る事によって、自分自身を見失っていくのである。彼はまたそのような自分に妥協し、自分を正当化していくのである。したがって題名とは裏腹に語り手は自分自身が正しく分からなくなり諦めの境地を越えて新たな自分自身を見いだした錯覚に囚われるのである。つまり、この主人公は自らの回りに作られた当初は受け入れがたかったグロテスクな世界からの脱出に失敗したのである。

戦後、1946年には再びヒルデスハイマーはロンドンで画家としての活動を再開しているが、すぐに彼は同時通訳者としてニュールンベルグ裁判に立ち会うことになる。そして審理の終了後も1948年まで議事録の編集に携わっている。大戦中及び戦後の芸術活動から離れた長い生活の後、1949年には彼はミュンヘンに近いシュタルンベルガー湖畔のアムバッハに転居し、ここで画家としての地歩を固めようとする。が、彼の意に反してこの地が作家ヒルデスハイマーの誕生の地となる。¹⁰⁾ 1950年5月25日、作家となったヒルデスハイマーの最初の短編『鼠取り男』が書き上げられ、『南ドイツ新聞』に掲載されることになる。その後、後に『リープローゼ・レゲンデン』に収められる作品が次々と『ノイエ・ツァイトUNG』などの新聞紙上に発表され、1952年には『リープローゼ・レゲンデン』の初版が上梓されるはこびとなる。戦後、1945年の時点でドイツの文壇はナチ支配以前に築き上げた様々な要素が失われた状態から再スタートを切ったことは議論の余地がなかろう。その中でも完全に潰滅状態であったのがユダヤ的要素であり、とりわけユダヤ人作家によるザティーリッシュなフモーアである。¹¹⁾ この点においてもヒルデスハイマーの文壇への登場は注目に値するものであった。彼は1916年12月9日に芸術的気質をひく母からハンブルクで生まれた。父は化学者であったが、父方の一族は代々ユダヤ教のラビであったので彼の血にはユダヤの文化的資質が流れていると言える。ヒルデスハイマーのユダヤ的なフモーアが、50年代に入って戦中戦後を扱った余りにも真剣すぎる作品群にうんざりしているドイツの読者に新鮮に映ったのは当然のことであろう。

さて、1991年にズールカンフ社より出版されたW. ヒルデスハイマーの全集に収められている短編集『リープローゼ・レゲンデン』は三冊の底本から成り立っている。つまり、21の短編からなる初版の『リープローゼ・レゲンデン』(1952)、『私はフクロウをアテネへ連れて行くとパウル・フロラの挿絵による四つの物語』(1956)、最初の『リープローゼ・レゲンデン』からの改訂された11の物語と二番目の短編集それに新たに加えられた2作品からなる18の短編集『リープローゼ・レゲンデン』(1962)である。そしてこの変遷過程でヒルデスハイマーのザ

ティーレは示唆的で曖昧な対象から離れて、言葉へと向けられて行く。

『リープローゼ・レゲンデン』(1962)のなかには、ブリュエゲルが『ネーデルランドの諺』のなかで諺をキャンパスのうえに視覚化したように、ドイツの諺を実現して見せる二つの物語がある。一つはこの作品集に一番最後に加えられた『我々の竈の上の粥』(1958)であり、もう一つは『私はフクロウをアテネへ連れて行く』(1954)である。後者は諺そのものを題名に含んでいるが、前者は「料理人が多すぎて粥が台なしになる」(Viele Köche verderben den Brei.)を踏まえているのである。日本語で言うところの「船頭多くして船山に登る」の謂である。一方、「フクロウをアテネへ連れて行く」(eine Eule nach Athen tragen)という諺に類似のものが他のヨーロッパ語に存在するかどうかは寡聞にして知らないが、出典はアリストパネスの喜劇『鳥』にある。そこには「誰がフクロウをアテネに連れこんだんだ」¹¹⁾というせりふが語られている。アテネとフクロウの関係をたとえよく分かっていても意味をとりにくい諺であるかも知れないが、「釈迦に説法」,「蛇足を加える」,「余計なことをする」といった意味である。アテナの聖鳥であり、すでにたくさんいるフクロウをパルテノン神殿のあるアテネへ運んでみてもしかたがない、というのがこの諺の意図するところである。しかしかつては本当にフクロウが巣くっていたそうであるが、現在はアテネはともかくパルテノン神殿にはフクロウはいないそうである。この事実がヒルデスハイマーのザティーレに好餌をあたえたのである。もはや誰もその由来の背後にある事実に関心をもちようとしない使い古され、手垢のついた諺。その諺をこの語り手は具体的に実行し、その行為の持つ意味を読者に認識させるのである。

「私が夕方アクロポリスの丘に立って、アテネに連れて来た一羽のフクロウを深い充足感を伴って飛び立たせて以来今日で一年になる。」(GW I, S. 123)

これが『私はフクロウをアテネへ連れて行く』の冒頭の部分である。既に見た他の作品と同様に、筆者は読者に小説の冒頭で不意打ちをくらわして、いきなり読者を不条理でグロテスクな世界へ引きずり込む。一人称の語り手は一年前のある晩眠れないでいるときにフクロウをアテネへ連れて行く決意をする。そして即座に実行に移すのである。『アトリエパーティー』や『自分自身を正しく分かる』の語り手たちはベッドの上に、あるいは眠りの世界にしかグロテスクな世界から逃避する場所を見いだせなかった。¹³⁾ それに対して、この作品の語り手が眠れな

いでいる晩にグロテスクとも思える行為を決意する事は無関係ではない。眠りの世界のこちら側、つまり現実の世界こそがグロテスクな世界であり、悪夢の世界であるのだ。したがって語り手が夜中に小鳥屋を訪ねて、アテネへ連れて行くフクロウを注文しても店主は何も驚きはしない。店主は怪しむこともなく、フクロウは元気になっている夜中に買い求めるべきで、アテネへ連れて行くなら輸送に耐える丈夫な「インミミズク」(Steinkauz: 日本名 コキンメフクロウ)を買うことを平然と薦めるといった始末である。彼もまた『明るい灰色のスプリングコート』の妻のようにグロテスクな世界の住人なのだ。(後に判明することには、このインミミズクこそがミミズクの名をおっているにもかかわらず、偶然にもアテネのフクロウ „Athena noctua“ である。)

諺は字義どおりの意味を失った状態で、日常生活の比喩となることによって秩序の中に、日常の生活体系の中に組み込まれているのである。したがってこの語り手の行為は日常世界の秩序の破壊を意味している。それゆえこの字義どおりに諺を実行する行為はグロテスクで不条理なイメージを生み出す。そしてこの行為が平然と行われる所に、この世界がグロテスクな世界たる所以がある。

だが例えば「材木を森に運ぶ」(Holz in den Wald tragen) や「泉に水を注ぐ」(Wasser in den Brunnen gießen) というような諺を実行するのと「フクロウをアテネへ連れて行く」ことはそのグロテスクさにおいて大同小異ではあるが、この語り手に言わせればその行為をなし得たときの満足感には大きな差異があるのである。今も昔も材木は森から切り出されたものであり、泉から水は湧いて来る。しかしアテネにフクロウはいないのである。とはいえこの語り手がフクロウをアテネへ連れて行く事は今日考えられている諺の意味を覆すためになされた実験なのではない。その逆にこのような行為がなぜ無駄であるかを確認するためになされたのである。

「私はまさにそのときフクロウをアテネへ連れて来ることが本当にどんなに無益なことであるかを確信したのであった。例えばそこに多くのフクロウがいるからではない。——私もアテネに居る知人の誰とてもかつて当地で一羽のフクロウさえも見たことがなかった ——そうではなくて、結局のところ私達のもとにおいてと同様に、当地においてもフクロウは必要がないので、この行為が無益であったのである。」(GW I, S. 127)

人間が今まで検証することなく受け入れてきた事柄の信憑性に疑いを抱いたり、ある種のいかがわしさを感じたりするとその信憑性をもう一度確認しなければなくなる。そして「フクロウをアテネへ連れて行く」というグロテスクな行為が無益であると確認できたとき、その行為は有意義になる。つまりその行為が無益であると証明され、諺が日常の枠組の中へ再び取り込まれた後には、諺を具体的行為に移すことによって破壊された日常の秩序が平静を取り戻すのである。そのとき「フクロウをアテネへ連れて行く」という諺は揺るぎない意味を獲得する。

その一方で、ヒルデスハイマーのザティーレはこの語り手のグロテスクな行為にも向けられている。この語り手自身が絶えず自らの行為とは無関係に成り立っているフクロウの、そして動物の世界の存在に気づき、人間の世界を批判的に内省している事からもそのことは読み取れる。

「とにかくこの動物には比喩やたとえというものは関係が無く、私の意見によるとその動物としての威厳は、その動物が自分自身についての非常に素朴な寓話さえも知らないという事実のためにますます大きくなっているのである。」

(GW I, S.124)

このミミズクにとっては自分がアテナの聖鳥であろうが、造物主の似姿であろうがそんなことは全く関係ないのである。語り手がフクロウではなくミミズクをアテネへ連れて行くはめになって悩んでいることなどこの鳥はさらさら知らない。語り手も気がついているように、このミミズクは人間界の分類とは無関係な秩序に生きているのである。

更にザティーリッシュであるのは、パルテノン神殿で空に向かって飛び立ったこのミミズクが小説の終わりで元の小鳥屋に戻って来て居ることである。これですべてのものが、語り手が「アテネへフクロウを連れて行く」ことを決意する以前の状態へと復したのである。つまり語り手の行為が無益であった事をフクロウがもう一度教えてくれているのである。人間の世界における行為を全く意識していない存在が人間世界の秩序を回復することに一役買っていることは何ととも皮肉である。

3. 一つのグロテスクな世界の終わり

『一つの世界の終わり』(1951)が『リープローゼ・レゲンデン』の中で最も意義深い作品——最も意義深い作品のひとつではない——であることは間違いない。この作品は1952年の『リープローゼ・レゲンデン』の初版においては『エピソード』と題された最後の章で、一巻の掉尾を飾っていたが、その後1962年の大幅に改訂された第二版においては巻頭におかれている。この両位置が重要であることは言うまでもないが、そこにこの作品がふさわしいことはその題名が示唆するとおりである。この作品が巻末に位置するならば、この作品の存在は作者の呈示しているグロテスクな世界全体の没落を意味するであろうし、巻頭に位置するならば、一個のグロテスクな世界の全体像を読者の眼前に持ち出すことによって、以下の作品のグロテスクな要素を先取りして鳥瞰させているのである。他の作品に現れてくる偽作、悪趣味によるグロテスクなイメージ、そしてそれらの世界からの主人公の脱出というようなモチーフがこの作品においてプログラムを見せるかのように現れているのである。つまり唯一、一個のグロテスクな世界の全体像を描いているという点でこの作品が最も意義深いのである。そしてこの作品の舞台となるマルシェーザ・モンテリストの島こそが一個のグロテスクな世界の全体像である。

「この島をマルシェーザはムラーノの数キロメートル南東に突然思い付いて築かせた。何故なら彼女は陸地を嫌っていた。——彼女はこう言った。陸地は彼女の魂の均衡に害を及ぼすと。——そして現存する島々から彼女は選び出すことができなかった。とりわけ誰かと島を共有しなければならないと考えただけで彼女には耐えられなかったからである。今や彼女はここに住んで古い価値の実証されたものの保存や忘れられたものを蘇らせること、もしくは彼女はこう表現することを好んだのだが、真なるものと永続的なものに世話を焼くことに彼女の人生を捧げていた。」(GW I, S.90)

この物語の語り手である「私」、すなわちゼーバルト氏は賭博による負債のためにその中でマラーが殺された風呂桶を売却しなければならなくなり、十八世紀の風呂用器具をコレクションしているマルシェーザの夜会を訪れることになる。そして彼女の島には二時間かけてゴンドラによってのみ渡ることが許されているの

であった。その島の建築物は有名なイタリアの宮殿の精巧なレプリカであり、内部はゴシック以降のあらゆる時代様式を混在させることなく復元しているのである。そのうえ夜会に集まった人々といえは、女性表現舞踏家、女占星術師、王制主義政治家、偽作（後に判明する。）を作曲する音楽研究家というような怪しげな「今世紀の優れた人々」（GW I, S. 91）である。

ここまでこの作品を読んだ読者は、かなりグロテスクなイメージを抱くであろう。この島を構成している事物だけではなく、女主人も含めてこの島に集まった人々すべてが政治的芸術的時代錯誤に彩られている。そしてこの女主人が従事しているのは、その真性が疑わしい——そもそも「レプリカ」を作るという行為は、「真なるもの」、「永続的なもの」がたとえこの世にあるとしても、それらに無縁であるように思われるが——「真なるものと永続的なものに世話を焼くこと」というアナクロニスティッシュな行為なのである。そして既にこの島が一個のグロテスクな世界の全体像であると述べたが、その世界を閉鎖的な全体像にまで完結させているのは、この島の夜会に集まった人々の多士済々ぶりもさることながら、マルシェーザによって築かれた島がもつ特異な地理的条件である。こうして生み出されたグロテスクな閉鎖世界はマルシェーザによる「自然的な世界定位の拒絶」に基づいていると言えよう。彼女は所与の自然的条件を受け入れることができずに、自らの人工の楽園を作る。そしてその真贋の疑わしい「真なるものと永続的なものに世話を焼く」という復古主義的な行為によって、時代の流れに対する価値転倒を試みているのである。

さてここで気付かねばならないのは、ヒルデスハイマーのこの作品におけるグロテスクな世界の在り方が彼の他の作品におけるそれと構造を異にしている点である。

「…幾人かの今世紀の優れた人々の最後のときを記述することが重要であるここではとりわけ、そしてその唯一の生き残りとしてその目撃者たる幸せを私は得、その幸せがしかし又私にある種の責任を課している。」（GW I, S. 91）

語り手の「私」であるゼーバルト氏のこの陳述で、作者は作品自体がグロテスクなイメージに満たされてしまうことを意図していないことがわかる。彼に「目撃者」として、この一個のグロテスクな世界全体を「記述」させることによって、作者は作品の中にグロテスクな世界に飲み込まれてしまわない傍観者を設定して

いるのである。つまり作品の中にグロテスクな世界を観察する視座が既におかれている。この点においてもこの作品のグロテスクな世界にはいつもザティーリッシュなものも付き纏っていると言える。グロテスクな世界の外部にいる傍観者はいつもグロテスクなものをグロテスクと捉える目を持ち続けているからである。それではここで作者のザティーレの対象となっているのが何かと言えば、マルシェーザを代表とする伝統的文化の時代錯誤的な復興への意志であるといえよう。

1945年以降、両ドイツにおいて出版事情が激変したのは疑いのない事実である。第三帝国の支配の十二年の間に、内面的に抵抗しながらも諦めの気持ちをもって、筆を執らなかった人々にとって、この空白期間の後のドイツ文学をどのように見なすかは大きな問題であった。帝国の崩壊と共にドイツ（ここではドイツ連邦共和国）文学が「零度」（Nullpunkt）となり、「真の新たな始まり」（echter Neuanfang）を経験した、とその当時は言われていたが、勿論本当にドイツ文学が「零度」になった訳ではなかった。このことは戦争の陰が薄れて来た50年代になって明らかになる。しかし徐々に文学の舞台から政治は退いていき、各の作家のナチに対する戦前の態度に関して文壇における追及は十分にされたとは言えない。

政治が前景から後退して行ったのは何も文学に限られた事情ではない。ドイツ連邦共和国においては、経済が復興し、次第に生活が豊かになるに連れて、人々の政治への関心は薄らいできた。しかしその経済復興を支えたのは何等新しい社会システムではなかった。かつての所有関係が回復され、ナチ政権台頭の温床となった特権的巨大企業が次々に復興して行ったのである。これが今日批判的に名づけられている復古主義の時代である。そしてこの時期を象徴する出来事が、既に47年からその計画が進められていた「ゲーテ・ハウス」の再建である。ゲーテがどれほど偉大な国民詩人であろうとも、眼前の瓦礫の山を前にしてこのような計画が推し進められ、そして勿論ドイツ国内においてもその再建の是非、また再建される建物の在り方に関して様々な議論があったにもかかわらず、戦前の建物の全くのレプリカを再建したというのは驚くべきことである。これでは現にある芸術の潮流を否定して、古典古代の芸術の復興をその稚拙な模倣によって目指したナチ時代の芸術政策を踏襲しているとは言わないまでも、同工異曲の発想であるといわれても仕方がなかろう。

ナチ政権が支配していた十二年間を逃亡状態でヒルデスハイマーは暮らしていた。その彼が作家として活動を始めたときに、ドイツ国内において余りにも無思慮に「古い価値の実証されたものの保存や忘れられたものを蘇らせること」がな

されているとしたら、彼のザティーレがそれらの状況に向けられたとしても不思議はなかろう。『一つの世界の終わり』でヒルデスハイマーは「ゲーテ・ハウス」の再建を揶揄しているのだというつもりはない。そうではなく、彼はこの復古主義の時代に崇められるもの、更にはこの時代の雰囲気そのものの持ついかにわしさを揶揄しているのである。

マルシェーザの夜会はアントニオ・ジャンパチスタ・ブロッホの新たに発見された二つのフルートソナタの初演でその頂点を迎える。しかしこの二つの作品は発見者の音楽研究家ヴェルトリの偽作であり、そもそもアントニオ・ジャンパチスタ・ブロッホなどという人はこの世に実在しなかったことが後に判明する。「マルシェーザが彼女の最後の瞬間を偽作の演奏——もちろん素晴らしい——に費やしたということは、彼女を幾分おとしめることだと後から感じないではおれない。」(GW I, S. 93f.)「古い価値の実証されたものの保存や忘れられたものを蘇らせること」に従事しているはずのマルシェーザが最後のときを偽作の演奏に費やしてしまうのは皮肉なことである。つまりここで彼女のグロテスクな人生の在り方が、「自然的な世界定位の拒絶」をしてまで復古主義を推進する態度がいかに無意味であるかが明白になるのであり、読者にはヒルデスハイマーの冷笑が窺い知れよう。以上の論述から既に明らかとなったと思うが、『一つの世界の終わり』は作品自体がグロテスクなのではなく、その内部にグロテスクな世界をもった作品なのである。作品世界の大方向のイメージを作り上げているマルシェーザの世界は最後には崩壊し、グロテスクなイメージは水泡に帰する。そして傍観者である語り手がその世界を観察する視線がザティーリッシュなのである。

先取りして述べてしまったが、物語の最後にマルシェーザの島は「どこにも島がなかったかのように」(GW I, S. 96)水没する。浸水してきたにもかかわらず、「音楽を続ける事がみんなの気持ちに合う」(GW I, S. 94)と彼女は考え、語り手を除いて誰一人逃げようとせず、夜会に集まった人々は島もろとも海の藻屑となるのである。しかし召し使いたちは逃げ出してしまふ。彼らはこのグロテスクな時代錯誤の世界の成員ではないのだ。ヒルデスハイマーに皮肉っぽく言わせれば「ここに集められた人々はもはや彼らの奉仕を必要としていなかった」からであり、又彼らは「真の純粋な文化に対していかなる義務も負っていないかった」(GW I, S. 96)からである。そしてこれにより二重の意味において一つの世界が没したのである。つまり一つは現実のマルシェーザの世界であり、そしてもう一つは「真なるもの」「永続的なもの」を保存しようとする意志をもつグロ

テスクな世界である。

以上の考察からこの「リープローゼ・レゲンデン」のグロテスクな世界、一見おどけているとしか思えないように見える不条理な世界にも戦後という時代の影が色濃く落ちているのが明らかになった。勿論ヒルデスハイマーは上述のような現実批判に止まる作家ではない。しかし生涯彼の作品にはザティールが豊かに溢れ、様々な対象へと彼はその矛先を向けている。その多様な彼のザティールと対象の関係を今後の研究課題に据えてこの小論に筆をおきたい。

註

- 1) W. ヒルデスハイマーの『リープローゼ・レゲンデン』からの引用は、Wolfgang Hildesheimer Gesammelte Werke in sieben Bänden, herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Band I Erzählende Prosa Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1991.から行い、引用の箇所はその巻の略号とページ数を直後の括弧内に示した。なお、適宜 Wolfgang Hildesheimer: Liebloose Legenden, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1962.を参照した。
- 2) vgl. Heinz Puknus: Wolfgang Hildesheimer, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1978
- 3) Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Gerhard Stalling Verlag, Ordenburg und Hamburg 1957. S.17 尚、訳文に関してはヴォルフガング・カイザー著、竹内豊治訳「グロテスクなもの」法政大学出版局1968年を引用させていただいた。以下同様。
- 4) a.a.O. S.20
- 5) vgl. a.a.O. S.195
- 6) a.a.O. S.200
- 7) Franz Kafka: Gesammelte Werke herausgegeben von Max Brod, Erzählungen, S. Fischer Verlag 1980. S.57
- 8) 多少横道にそれるが、後に言及する『一つの世界の終わり』においても以下のような人物が描かれていることを記しておこう。

「...私は彼女の時代の本当に偉大な二重の才能をもった女性、ドンブロウスカに紹介された。何故なら彼女は単にリズム表現舞踏の真の刷新者というだけでは十分でなく、(中略)彼女はまた、その題名が既に示しているように、ユーゲントシュティルに戻ることに肩入れしている『ユーゲントへの帰来』という書物の著者でもあった...」(GW I, S.91f.)

- 9) 実際この二つの作品は初版の『リープローゼ・レゲンデン』においては『一つのテーマについての二つのヴァリエーション』という標題の下に一つの章にくくられていたのである。

- 10) この間の事情を彼は彼一流のおどけた調子で記している。

「私はだが絵を長い間、画いていた訳ではない。正確には1950年2月18日の午前中までである。この日私のアトリエは非常に寒く非常に湿っぽく、隙間風が吹いていた。私の手は凍え、暖炉のそばへ移動しなければならなかったが、そこはしかし絵を画くには余りにも暗かった。億劫になって、——この億劫さというものが私の人生においていつも、決定的とは言わないまでも大きな役割を果たしていた。そして私はそれにとっても感謝しなければならない。——つまり億劫になって、少なくともスケッチをするために私は一枚の紙を手にした。しかしあらゆる予期に反して私は一つの物語を書き始めた。次の日、私は二つ目の物語を書いた。そうして私は次第に作家になった。なぜなら一旦書き始めた者には、たとえ望もうとも、それ以来何度でも本当に私は止めようとしたが、再び書くのを止めることは難しいように思われるのである。」

Wolfgang Hildesheimer: Vita. In: Begegnung im Balkanexpress/An den Ufern der Plotinitza, S.69f.

- 11) vgl. Adriaan Morriën: Die Satire kehrt in die deutsche Literatur zurück in: Über Wolfgang Hildesheimer herausgegeben von Dierk Rodewald, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M. 1971.
- 12) アリストパネス: 「鳥」301行参照。
- 13) 『自分自身を正しく分かる』の語り手においては夢の世界もグロテスクなイメージに満たされている。

<上記以外の参考文献>

- ・ Volker Jehle: Wolfgang Hildesheimer Werkgeschichte, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M. 1990.
- ・ Text+Kritik Zeitschrift für Literatur Heft 89/90 Wolfgang Hildesheimer, Januar 1986. Herausgeber Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition text+kritik GmbH München
- ・ Fritz J. Raddatz: Die Prosa Wolfgang Hildesheimers in: Neue Rundschau 93. Jahrgang 1982 Heft4
- ・ Kraus Reichert: Aus der Fremde und zurück. Wolfgang Hildesheimer zum Siebzigsten in: Neue Rundschau 98. Jahrgang 1987 Heft2
- ・ Christiaan L. Hart Nibbrig: Flucht-Trotz. Eine Collage aus und mit und über Wolfgang Hildesheimers Ästhetik des Zwischenraums in: Neue Rundschau 98. Jahrgang 1987 Heft2
- ・ Walter Jens: Statt einer Literaturgeschichte, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH &

Co.KG, München 1990

- Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Band 10. Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. herausgegeben von Ludwig Fischer, Carl Hanser Verlag München Wien 1986.