

オーストリア小説に見る《家族ドラマ》の変遷 —M. シュトレールヴィッツ『誘惑。』(1996)

國 重 裕

はじめに

マルレーネ・シュトレールヴィッツ(1950～)の最初の小説『誘惑。』(1996)¹は、一見すると途方もなくバナールな物語である。舞台はウィーン。齢三十のヘレーネは、夫が出ていったアパートに義母と娘二人と暮らしている。夫グレゴールが家賃の支払いを彼女に請求してくるので、彼女は広告代理店で、興味ももてないパート・タイムの仕事をこなさなければならない。グレゴールとの諍い。子供の世話。何かと問題を起こしてはヘレーネに泣きついてくる女友達ピュッピとのやりとり。そして、売れないスウェーデン人音楽家ヘンリックとの実りのない情事。いつ果てるとも知れずつづく鉛色の毎日が、単調で、息つぎのないスタッカートの文体で描かれていく。小説を読み進む読者の目に露になっていくのは、女主人公の日々の暮らしにおける無能ぶりばかり。

この手の通俗ドラマには、われわれ読者もせいぜい食傷している。『ワイキキ・ビーチ』、『ニューヨーク、ニューヨーク』など挑発的な社会批判の芝居の書き手としてエルフリーデ・イエリネクと並び称されてきたシュトレールヴィッツが、なにゆえ小説というジャンルで、これ程までに陳腐な物語を延々三百ページも繰り広げてみせねばならなかったのか？ 当世流行の《人間疎外》を描いた小説へのパロディーのつもりだろうか？ 才気煥発なシュトレールヴィッツのことだから、それも考えられなくもない。だが、それだけで話が終わるはずは、もちろんない。

本文からの引用は、Marlene Streeruwitz: Verführungen. 3. Folge Frauenjahre. Suhrkamp taschenbuch (1997)による。引用のページも同書から。

¹『誘惑。』の発表前にシュトレールヴィッツは三作の小説を書いたというのが、発表はされていない。

本論は、この小説を《家族ドラマ》²として、正確には《反－家族ドラマ》として読んでみようという試みである。

1.

『誘惑。』のなかに、主人公ヘレーネが愛人ヘンリクとともに映画館で、ミケランジェロ・アントニオーニ監督の映画「赤い砂漠」³を観るシーンがある。ヘレーネはこの映画に反感しか覚えないのだが、にもかかわらず「赤い砂漠」の、モニカ・ヴィッティ演じる主人公ジュリアーナとヘレーネの間にはいくつかの共通点が認められる。二つの作品とも、もはや破綻した家族の物語である。妻・夫・子供。夫は妻に対する理解をまったく示さない。冷え冷えとした夫婦関係。寄る辺のない女の絶望。——このような相似はたしかに表面的なものにすぎないが、この「赤い砂漠」と『誘惑。』の比較から論を起すことにしよう。

イタリア中部の工場地帯。「赤い砂漠」の、若い妻ジュリアーナはノイローゼ気味で、情緒不安定である。だが夫は仕事に忙しく、そんな妻を顧みようとしない。ジュリアーナは、自分の人生は「空虚」で「底無しのような気がする」と独白する。そこへ夫の同僚コッラードが現れ、孤独と虚無に打ちひしがれている彼女を慰める。ジュリアーナは彼の存在にしだいに心惹かれていく。この点が、映画を観ていたヘレーネの気に障るのだ。

Helene war schläfig. Sie kuschelte sich in den Sessel. Sie versäumte den Anfang des Films. Verschwommen sah sie die vielen Einstellungen der Industrielandschaften in allen Tönen von Rot. Sie wachte wieder auf, als die Frau im Film mit einem kleinen Auto einen schmalen Damm ins Meer hinausfuhr. Auf dem sie nicht wenden konnte. Nur stehenbleiben. Knapp am Wasser. Es mußte eine Bühne sein, auf der sie dann stand. Draußen. Der Mann mußte kommen und helfen. Von da an haßte Helene den Film. An der Stelle, an der die Frau zum Geschäftsfreund des Mannes kam und einfach zu ihm ins Bett kroch, wollte Helene hinaus. Ihr war heiß. Es war zu heiß im Kino. Ihr Magen schmerzte. Das Genick. Ein Kopfschmerz begann vom Genick zur Stirn zu ziehen. Blieb im Scheitel. Sickere dann

² 家族ドラマとは、家族を描いた作品、家族をテーマとした作品という意味である。フロイトの家族小説（ファミリー・ロマンス）とは関係のないことを断っておく。

hinter die Augen. Helene sah zum Schweden hinüber. Er verfolgte den Film. Helene konnte von der Seite seine Augen den Film verfolgen sehen. Helene beherrschte sich. Sie setzte sich gerade. Atmete tief und gleichmäßig. Sie sagte sich Atemübungen vor. Sie saß da. Bis zum Ende. Als der Film aus war und sie blinzend hinausgingen, sagte der Schwede, »Schön was? Toll!« Lüge, Lüge, Lüge, dachte Helene. Sie sagte nichts. Wie hätte sie erklären sollen, wie falsch alles war. Wie richtig. Deshalb. (S. 54)

ヘレーネは眠かった。彼女はいすに身をしずめた。彼女は映画の冒頭を見そこなった。工場の設備に塗られたさまざまな調子の赤が明滅するのを彼女はぼんやりと見ていた。彼女がもう一度目を醒ましたのは、女が小さな車に乗って狭い防波堤を海に向かって突っ走るシーンでだった。女は引き返すことはできなかった。ただ立ち止まるだけ。水際ぎりぎり。それは突堤であるにちがいがなかった。女は車を降りた。外に。男が駆けよって助けてくれるにちがいない。その瞬間からヘレーネはこの映画を憎みはじめた。女が夫の同僚を訪ね、こともなげに彼のベットにもぐりこむシーンを見て、ヘレーネは映画館を出たくなった。彼女は暑かった。映画館は暑すぎた。胃が痛くなった。うなじも。うなじからひたいへ頭痛が走った。頭のでっぺんがズキズキする。目の後ろへ痛みが滲み出る。ヘレーネはスウェーデン人を見やった。彼は映画を熱心に追っていた。ヘレーネには傍から彼の眼が映画を追っているのが見えた。



³ Michelangelo Antonioni: Il deserto rosso (1964)

ヘレーネは自制した。彼女は真っすぐ座り直した。規則正しく、深く息を吸う。呼吸法の練習だと言い聞かせた。彼女はそのままそこに座っていた。映画が終わるまで。映画が終わって、眼をしばたかせながら外に出たとき、スウェーデン人は言った。「すばらしいね。すごいな！」嘘、嘘、嘘。ヘレーネは思った。彼女は何も言わなかった。全部嘘っぱちだと、どう説明できよう？あるいは何もかも凶星だと。それだからこそ。

一見似たような人間関係の男女だが、ヘレーネの愛人ヘンリクはまるで頼りにならないばかりか、事あるごとに金の無心をする。それどころか肝腎なときにヘレーネがいくら電話で呼び出そうとしても、なぜか不在である。困ったときにコッラードに救われるジュリアーナとは、まるで逆である。

しかし、そればかりがヘレーネのいらだちの原因ではない。ジュリアーナが人生の倦怠について空疎な愚痴をこぼしていられるだけ、生活には困らない身分であるのに対し、ヘレーネは日々の生活のために働かなければならない。彼女には人生について哲学を独白している暇なぞないのだ。ヘレーネの嫉妬の理由はそこにもある。(もともと彼女自身ウィーンの高級住宅街ヒーツィングに生まれ育ち、何不自由ない幼年期を送ってきたことは指摘しておかねばなるまい。この点は後程触れる。)

2.

ここで少し回り道をして、そもそも家族とは何か確認しておきたい。それというのも、家族という語は意外に定義が難しいからだ。

いま「家族」という語を考えたときに、同じ一つの言葉から、われわれはさらに細かく「家族」と「家庭」という二つのニュアンスを微妙に使い分けていることに気づく(図1参照)。「家族」の方は、夫・妻・子供といった構成員そのもののこと。一方「家庭」の方は、個人的な《親密空間》が含意され、いわば **at home** な「雰囲気」を指す(フランス語で「家族」を表す“**famille**”と、「打ち解けた」を表す“**familier**”は同根である)。この「家族(=構成員)」と「家庭(=場)」が二つあわさってはじめて近代の「家族」が成立する。——ごく乱暴ではあるが、さしあたってこのように定義しておこう⁴。婚姻などによる社会契約、本人同

⁴ 「家族」単位とは別に、「所帯(household)」というより抽象的な単位もあるが、これも「台所を共有して生活する人々」という以上の定義はしない。

図 1

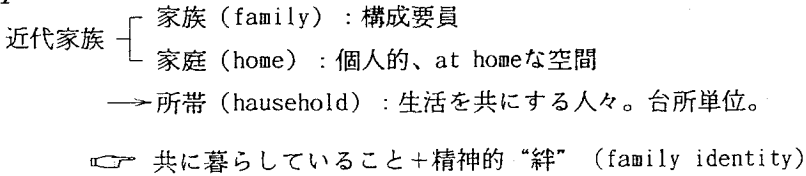
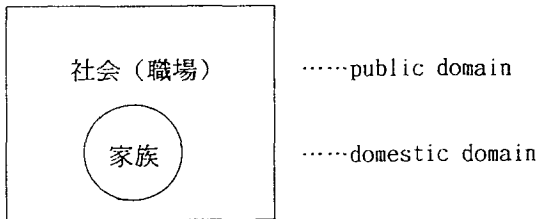


図 2



士の自由意志によって成立するのが近代の核家族であり、「一族」を単位とする中世の大家族とはこの点で異なる(世襲家族では「家系」「姓」の継承が要となる)。

近代社会の成立と核家族の誕生について、またその過程における国家権力の介入、家父長制の強化などについては、すでに多くの本で詳しく論じられているので、そうした側面については本論では触れず、ただ次の点のみを強調しておきたい。すなわち、**人が寄り集まって生活しただけの空間では「家族」とは見なされない。自由な契約による家族の成員が、互いに対して精神的絆を抱いているとき、はじめて「家族」が成立する。**この情緒的側面が、近代家族成立のための必須条件である。

この精神的絆は「家庭」を一つの心の拠り所となし、それによって家族はいわば社会に対する避難所(アジール)として機能する。近代資本主義社会／工業社会の発展は、公的領域(public domain)と私的領域(domestic domain)の区別を鮮明にしたが、それにともなって、「外」の仕事に対する)アジールとしての家庭の存在感が強調され、「家族の団樂」「幸福な家族」のステレオ・タイプなイメージが増殖されていく[図2]。

絵に描いたような幸せな家族の図は、じつは『誘惑。』のなかにも登場する。

最初にヘレーネに見えたのはピュッピだった。ピュッピはソフィーの手を引いて建物の裏手から現れた。二人はテラスの手摺りの方へと歩いてきた。ヘレーネは手を挙げて、ピュッピを呼ぼうとした。ピュッピは日なたのテーブルのそばに立っていた。グレゴールがソフィーの乳母車を押してやってきた。彼は乳母車を隅まで引いていき、ピュッピの向かいに座った。ソフィーは何か大声で興奮した様子で頼みごとをしていた。グレゴールは立ち上がり、乳母車のポケットから動物のぬいぐるみを取り出した。

彼はぬいぐるみをソフィーに渡した。彼は何か言った。そのあとボーイが三人の姿を遮ってしまった。彼女は立ち上がり、レストランの方へと歩いていった。壁ぎわのテーブルの方へ視線を向けまいと努めながら。(S.152)

乳母車に小さな子を連れて公園(ウィーンの市民公園)を散歩する夫婦。たしかに一幅の絵のような家族団欒の光景である。ただ、この父親と見えた人物が他ならぬ主人公ヘレーネの夫グレゴールであり、女の方はヘレーネが親友であると頼んでいたピュッピであったとすれば、趣はまったく異なる。ヘレーネが夫の浮気と親友の裏切りを見せつけられ激しいショックを受けるシーンに、わざわざこのような場面を選ぶところに、作者シュトレールヴィッツ一流の痛烈なアイロニー精神を感じる。通常われわれが物語を読んでいて、もっとも心和むはずの幸福な家族の図が、ここで主人公にとっては地獄絵として映る。

さて、家族内での一体感に基づく「幸福な家族」もまた、近代のフィクションにすぎなかったことは言うを俟たないが、「赤い砂漠」が制作された1960年頃までの家族ドラマでは、家族に何らかの危機が襲い——父の浮気、母の病気、子供の死など、あるいは家計の破綻——、それをきっかけにバラバラだった家族の構成員どうしがアイデンティティーを再確認し、家族が力をあわせて危機を克服する、というパターンのものが多い。向田邦子の『寺内貫太郎一家』はこの時期の家族ドラマの代表といえるだろう。

だが、産業構造の変化にともない、職場＝外、家族＝内などという境界線は截然とは引けなくなり、「内」へと向かう求心力が自然と低下する。何より「家庭」のもつ親密空間(intimacy)が崩れていく。家族同士を互いに結び付けていたはずの「家族フィクション」の魅力は急速に色褪せ、家族の連帯感希薄化していく。

70年代には家族の危機が恒常化し、家族の崩壊が至るところで発生する。当然「家族」をめぐる物語にも変化が生じる。

3.

ここ数十年の間に、ありとあらゆる種類の「解体した家族のドラマ」が描かれてきた。突然だれかが家を去る。家族に走る亀裂……。離婚した両親と子供の愛憎劇にはじまって、性生活の歪んだ中年夫婦、近親相姦、家庭内暴力(ドメスティック・バイオレンス)など。逆に、吉本ばななの「キッチン」に特徴的であるように、(血縁など)従来の意味での家族の構成員でなかった人が寄り集まって一つの「家族」(疑似家族)を形成しようとする物語もある。

このような家族像の変遷は、家族をテーマとした小説（本論では仮に《家族ドラマ》と呼ぶ）にも如実に反映している。

ハプスブルク帝国時代の小説、たとえばシュニツラーやシュテファン・ツヴァイクの場合なら、妻の情事の露見は、己の地位を脅かすだけでなく、「家名」を傷つけはしないかという不安へと直結するだろう。ここで重要なのは家族というより家系、「家」である。戦後オーストリアを代表する作家バッハマンは、自由な関係の男女を描いた作品はあっても、いわゆる「家族」が登場する作品をほとんど残さなかったことで特筆に値するが⁵、女と男の間の「戦争」を描いたバッハマンにすれば、「家族」という枠組み自体、負の存在でしかなかったにちがいない。しかしそんな彼女が晩年著した「湖へ通じる三本の道」（1971）では、珍しく「家族」が登場する。反目しあう父と弟のあいだで主人公のエリーザベト・マトライは何とか仲裁を試みようとする。それは緊張関係にある彼女自身と父親、さらに生まれ故郷との和解になるはずであった。しかし、世界を飛び回るジャーナリストのエリーザベト、ロンドンに住む弟、そして故郷クラーゲンフルトで老いを迎える父、この三人を一つの家族へとふたたび結びつけうる絆はない。

バッハマンの作品が 1960 年代から 70 年代にかけてのサンプルだとすれば、さらに時代が下って 80 年代から 90 年代の作品からイェリネクの『快樂／欲望』（1985）を例に採ってみると、ここで登場する夫婦とは名ばかりで、工場社長の夫は性欲の赴くままに妻を凌辱し、妻もまた家庭を抜け出し、行きずりの情事に身を任せる。『快樂／欲望』では、もはや「家族」などという枠組みは、町の工場主である夫にとってせいぜい世間体程度のもので、あつてなきがごときものとなってしまう。

しかし、立て直すにせよ、破壊するにせよ、いずれにしても、ここで一つの「家族」というフィクションを前提としたドラマが成立している点で違いはない。家族の再生を描こうとした小説は言わずもがな、家族の破綻、崩壊を描いたドラマでさえ、寒々とし、崩壊の一端をたどる一家を前にして、その構成員の誰か（息子・娘・母・父ほか誰でもいい）が、家族というフィクションの枠を何とか引き留めようと試み、その努力が挫折し、空しく潰えるところに、小説のドラマトルギーを求めていることが多い。ここでは、現在では機能せず、もはや幻想の残骸でしかないと観念されている「家庭」が、はかなくも夢見られ、登場人物を一時的にせよ縛るのである。たとえば、次のようなストーリー。娘に暴力を振るう父。まだ母は何も気づいていない。父の暴力から姉を守ろうと、そして家族を守ろうと、意を決して

⁵ バッハマンの作品で、ここに取り上げた「湖に通じる三つの道」以外、家族生活を描いた作品としては、「三十歳」や「犬の遠吠え」ぐらいしかない。

父を殺す息子。父の殺害によって、しかし遺された家族は無残に離散する。家庭を破壊する者から家庭を守るために、かえって「家族」を崩壊へと導いてしまうパラドックス。それは先に述べた、一つの家族が、その家族に襲いかかる困難を、家族が力をあわせて克服する、といったスタイルのストーリーとはもはや無縁であるが、にもかかわらず、ここでは家族という《装置》が小説のドラマトルギーとして、亡霊のように機能している。

この点において、シュトレールヴィッツの『誘惑。』は、無味乾燥な世界を読者の前に現前させつつ、「家族幻想」を徹底的に排除していることによって、一線を画している。ここでは、いかなる家族ドラマを成立させるような感傷も周到に取り除かれている。イエリネクのような、徹底的に「家族」の地位の失墜を描くヴェクトルさえない。

『誘惑。』において「家族ドラマ」たらしめなくしている要因は、なにより主人公ヘレーネの性格にある。おおそ家族を「家族」として成り立たしめるはずの《情緒的愛着》がヘレーネという人物像には、はじめから欠けているからだ。たとえば夫グレゴールの理不尽に対して、衝動的に怒りを発散することはできても、それを正当な方向——たとえば家族を危機に陥れる者への怒り——へと向かうことなく、ただその場で蕩尽されるだけなのだ。妻として、母としての葛藤もない。したがって《家族ドラマ》を発生させる動因が根本から欠如している。そもそもヘレーネにとって「家族(のぬくもり)」という意識は形骸化しているどころか、その無感覚(Apathie)ゆえに元から意識さえされえない。

端的に言ってヘレーネは「愛」(あるいは愛情)と他人への「依存」を混同している。少なくとも愛人ヘンリクへの接し方を見れば、彼女がけっして彼に対して愛情をもっている訳ではないこと、愛の対象が他ならぬ彼である必要がまるでないことは一目瞭然である。必要なときに自分の「愛情」を注げる対象が必要なだけなのだ。ヘレーネは「男」に執着する一人の三十女の一つのステレオ・タイプ以外の何者でもない。

このことは別の表現を使えば、自己の未成年(Unmündigkeit)と言えるだろう。成長の過程において、自己と他人の区別——とりわけ感情面においての——を意識するはずなのだが、ヘレーネにはこの感覚が欠けている——ヘレーネの子供に対する距離感を見よ——。他者との未分化は、裏を返せば、自分の主体性の欠落、情緒的感情の欠落に由来する、他人とのコミュニケーションの不在である。

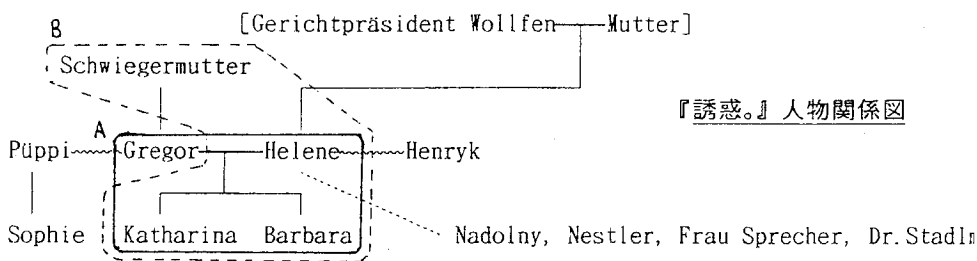
さらに、目に付くのは彼女の衝動性、気まぐれさ(launisch)加減であろう。一例を挙げると、ヘンリクからの電話を一日中待ち侘びたり、引っこ切りなしにかけたり、そうかと思えば電話線を引っっこ抜いてしまったり。ああ考えていたかと思えば、次の瞬間はもうすぐ別のことを考えている。文体のうえでも、そんなヘレーネの性格を反映して、接続法の非現実話法が頻繁に用いられる。「あのとき、もしあだったら、こうだったろう……」ヘレーネ

のとりとめもない空想が随所に顔を出す。

では、ヘレーネには「家族」というイメージがまったく欠けているのか、といえそうでもない。だが、それはきわめてキッチュな家族の幸福像にすぎないのだけれど。「ヘレーネはブラハへの旅のことを思い出した。グレゴールと一緒にだった。そのとき彼女ははじめてこの景色の中をドライブしたのだ。まっすぐな道。丘を越え。丘を下り。咲き乱れる桜の樹の下を通り抜けて。二人はあのことろまだ結婚していなかった。あのとき彼女はどんなに幸せだっただろう。幸せで我を忘れんばかりだった。(S.114)」厳格な裁判長を父に、ウィーンの高級住宅街ヒーツィングで躰けられたヘレーネは、小さいころから典型的なブルジョワの幸福な家族像をすりこまれていて、それをそうと知らず反復することしかできないのだ。そんな彼女は哀れですらある。

彼女には結局、家族とは何かが分からない。小説の最後の方にこんなシーンがある。「彼女たちは靴屋のショーウィンドウの前に立った。ヘレーネは、自分たちがどんなふうにガラスに映っているかを見た。なんて家族なのかしら。ヘレーネは思った。こうなるよりほかなかったのだろうか。それで、これが自分の責任だとして、ほかに何ができただろう。それともすべきだったのか？ (S.245)」

ヘレーネにとっては、家はいつの時代も Heim ではなかった。家族の構成員が互いに「家族」であるための適度な距離感もない。まるで剥き出しのまま、他人にさらされている。もし「親密空間」の破砕(のプロセス)が、現代の《家族ドラマ》の姿だとするならば、すでに親密空間が失われてしまった後の世界を描いているのがマルレーネ・シュトレー



A: family(家族), B: household(所帯)

ルヴィッツの『誘惑。』だと言える。思えば、家族の「崩壊」もすでにひとつのドラマだ。家族内での強烈な愛憎こそが《家族ドラマ》の求心力だからだ。だが、ここにはもはや「家族」をめぐる葛藤もない。その意味で『誘惑。』は《反家族ドラマ》と呼ぶことができるのではないだろうか。

この論文は、1999 年 11 月箱根において催された「第8回オーストリア現代文学ゼミナール」における口頭発表「Das »Familienbild« in “Verführungen.”」の原稿、および 2000 年 5 月 13 日の「京都大学ヨーロッパ文化研究会」における口頭発表「オーストリア小説にみる家族像の変遷」を元に書かれた。執筆にあたっては、ウィーンの Literaturhaus、インスブルックの Zeitungsarchiv の資料を活用させていただいた。

Marlene Streeruwitz' "Verführungen." als Familiendrama

KUNISHIGE Yutaka

Diese Arbeit stellt einen Versuch dar, Marlene Streeruwitz' ersten Roman "Verführungen.", der in vielen Rezensionen eine höchst banale Geschichte über das Alltagsleben einer launischen 30-jährigen Frau beschrieben wurde, als Familiendrama zu deuten.

Das Wort "Familie" umfaßt zwei Bedeutungsebenen: einmal die Familie mit ihren einzelnen Mitgliedern, zum andern die ihr eigentümliche Atmosphäre, das Gefühl, "zu Hause" zu sein. Für den modernen Familienbegriff ist diese emotionale Bindung zwischen Familienmitgliedern unentbehrlich. In der Industriegesellschaft ist die Familie kein neutraler Ort, sondern vielmehr eine Stätte der "Zuflucht". In den letzten Jahrzehnten hat die Vorstellung von Familie allerdings zu einem großen Teil ihre Glaubwürdigkeit verloren. Der Begriff von der Krise der Familie oder der zusammengebrochenen Familie ist mittlerweile ein Allgemeinplatz.

Auch die Literatur spiegelt diesen Wandel. Das traditionelle Familiendrama, in dem eine Krise durch gemeinsames Handeln aller Familienmitglieder überwunden wird, funktioniert nicht mehr. Doch auch die modernen Familiendramen, meist Geschichten von zusammengebrochenen Familien, versuchen häufig, das überkommene Familienkonzept aufrechtzuerhalten, basieren ihre Dramaturgie doch auf dem Versuch, die schon verlorene und nur als Trümmer bewußte Fiktion des trauten Familienkreises vergebens wiederherzustellen.

Der Streeruwitzsche Roman "Verführungen." beraubt uns ebenso radikal wie sachlich dieses Phantasietraums. Es fehlt jegliche Familiennostalgie, weil es in diesem Roman kein einziges Element gibt, das diese Geschichte

zum "Familiendrama" werden lassen könnte. Der Hauptfigur Helene mangelt jedes Gefühl für zwischenmenschliche Beziehungen. Emotional unmündig verwechselt sie Liebe und Abhängigkeit; sie ist in hohem Maße impulsiv und launisch. Sie schafft es nicht, den nötigen Abstand zu anderen zu halten und steht ihnen völlig wehrlos gegenüber. Das Gefühl von "Zuhause" kennt sie nicht. Daher liegt auch die Idee von "Familie" jenseits ihres Verständnisses.

Zwar ist Helene in einer Familie aufgewachsen, doch es ist eine bürgerliche Hietzinger Familie, in der sie nicht zur Lebensfähigkeit erzogen wurde, so daß sie immer wieder auf eine banale und hohle Fiktion von einer "glücklichen Familie" gedankenlos zurückgreift.

Jedenfalls ist in "Verführungen." keinerlei Anstrengung zu erkennen, eine Familie zu formen; von Anfang an fehlt allen Figuren das Gefühl von Vertrautheit, die unentbehrlich für die Existenz einer Familie ist. Der Zusammenbruch einer Familie ist bereits ein Drama, aber dieser Roman beschreibt eine Welt, in der das Gefühl von Vertrautheit verlorengegangen ist. So ist hier kein Konflikt, keine Dramaturgie mehr möglich. Daher kann man diesen Roman als Anti-Familiendrama bezeichnen.