

ギュンター・グラスの「展望」

—その作品構成原理を探る—

依 岡 隆 児

Die Weitsicht von Günter Grass

—über das Prinzip von der Konstruktion seiner Werke—

Ryuji YORIOKA

Abstract

Die Weitsicht-Szenen, die in Günter Grass' Roman „Ein weites Feld“ (1995) oft entstehen, scheinen in Verbindung mit dem ‚heiteren Darüberstehen‘ zu stehen, das man für die Fontane'sche literarische Grundhaltung hält. Denn der Titel des Romans ‚Ein weites Feld‘ stammt aus der berühmten Rede von Fontane's „Effi Briest“, und daraus kann man die Resignation- Haltung ablesen, die die gegenwärtige Welt übersieht.

Aber Grass selbst zweifelt an diesem Fontane'schen ‚heiteren Darüberstehen‘. Nach Grass, habe Fontane in solch einer schweren Situation, parallel zur Zeit, eben nicht heiter darübergestanden, wohl aber habe er mit großem literarischen Verstand, sich erzählerisch Distanz schaffend, die heißen Themen behandelt. Also das Grass'sche heitere Darüberstehen spiegelt diese Haltung nicht, sondern vielmehr versucht er, die Distanz zu den schweren und komplexen Verhältnissen zu schaffen, die ihm diese Haltung erlaubt. Das ist der Grund, warum Grass seine Hauptfigur sagen läßt, „wäre ridikül, mich als ‚heiter darüberstehend‘ zu portraituren“.

Diese die Weitsicht ermöglichende Heiterkeit wird für Grass auf jeden Fall parodistisch. Trotzdem, hier habe ich bemerkt, daß er überall in seiner Werken eine solche Heiterkeit zu gewinnen versucht, und habe darauf hingewiesen, daß die Heiterkeit sich das Erzählen vorbehält, ihm das Zurückerinnern und die Rekonstruktion bringt und eine Reflexion ermöglicht. Grass'sche Heiterkeit, mit dem Schwermut versehen, verwandelt sich als poetische Freiheit zu einem poetischen Schutzgebiet.

Die komplizierte Struktur von Grass' Werken kommt daher, daß er produzierend stets die Perspektive und die Blickfelder sucht, die eine

derartige poetische Freiheit bringende ‚Mobilität und Distanz‘ möglich machen kann.

Grass glaubt, daß es in der Gegenwart keine heiter darüberstehende Perspektive mehr gibt. Also scheint er den weder zu nahen noch zu fernen Blick (= den wie Federn schwebenden Blick) zu seinem literarischen Prinzip zu machen.

始めに

本論は、グラスの小説の作品構成の核となる原理を探るものである。その際、まず、グラスの小説（特に、『広野』）にたびたび現われる「展望」するシーンに注目し、それが物語自身の「内省」の場をなしていることを指摘する。次に、Heiterkeitの捉え方と「動きの中の静止」が、作者の物語に対する心的距離と自在で自由な動きをもたらし、作者にとっては、現実から離れすぎもせず、近すぎてもいない視点を有しつつ、ひとつの時代を「構図」として概観することを可能にしているのではないかと考えてみる。そして最終的には、この「構図」としての詩的自由の可能性の定着が、グラスの構成原理をなしている、と結論づけていくものである。

1 Heiterkeitについて

1-1 『広野』における展望

『広野』¹⁾ ('95) の冒頭部分にこうある、

自分が我々（；アルヒーフの者たち）のモデルになったのだ、と彼が確信できたように思えた時、彼はこう言った、「『晴れやかに見渡す』ものとして私のポートレートを描くのは、ばかげたことですよ。」(10)

ここで主人公のフォンティは、フォンターネのような「晴れやかに見渡す」という態度は、もはや自分にはできない、とことわっている。フォンターネのリアリズムは、いわば、現実の厳しさ、残酷さ、汚さを認識しながらも、そこに距離を置いて、諦観するという類のもので、*heiteres Darüberstehen* という心

1) Grass, Günter: Ein weites Feld. Göttingen 1995. 本文中の（ ）内の数字はそのページ数を示す。

的態度がその叙事的原理をなすものだったとされる。ところが、そのフォンターネのパロディともいえるフォンティには、それができかねるというのだ。もっとも、この作品をよく見ていくと主人公たちがこの時代を見渡そうと試みている場面がいくつもあることにも気付く。これは、彼にあっては、「晴れやかに見渡す」は不可能としても、それに学ぼうとする意図はあるということだろうか。フォンティのヴィジョンの混乱や自らをフォンターネと取り違えての語りには、パロディの滑稽さというにとどまらず、こうした「晴れやかに見渡す」ことによる「見晴らし」が、不可欠とは認めながらも得ることができず、現実への距離のなさに苦しんでいる様子が読み取れるだろう。こうした見晴らしの得難い状況において、この作品はありとあらゆる展望の工夫を駆使していくようである。

展望を得ようとするフォンティにとって、それは少々骨の折れる、命の危険にさらされることを意味することすらある。それほど、この地上の重力は強力なのである。29章「記念碑の上から語った」では、フォンティはホフタラーの命令で、ノイルピンのフォンターネの記念碑の上にあがらされる。嫌がるフォンティを、ホフタラーは相手の老人の体力も顧みず、その息子のスパイ活動のことをたてに脅迫まがいのことまでして、上がらせようとする。ここでは、展望はフォンターネによってではなく、その記念碑像という二次的なものによって得ようとしている。だが、にもかかわらず、フォンティはそのうえでフォンターネになりきって、演説を始めてしまう。フォンターネの「視点」を得ようと試みるが、むろんこれは安っぽいパロディの域をでない。フォンティの「滑稽さ」は、こうした朗らかに見渡そうとする視点の設定の滑稽さでもあろう。少なくとも、作品として時代を見る視点は、こうした記念碑の上にあぐらをかいたようなところにはありえないといえよう。

自らの移ろいやすさを、不滅なもの（；フォンターネはこの作品では、*der Unsterbliche* と呼ばれている。）に同一化し、そこに固定しようとする試み自体は、グラスにとってはきわめて詩的なモチーフである。『広野』における不滅性へのこだわりは、必ずしも報われずとも、この作品の中に別の広い視点の存在の可能性を示唆し、作品の流れにより広い視角から変化をもたらすものである。たとえば、それは、作品の流れに中断をもたらし、一度そこまでの物語を回想してみる場を作り、そしてそこに逆流、回流を引き起こしているようだ。そうすると、作品構成への変化の核心は、ここでは展望を試みるシーンにあるともいえる。

たとえば、作品終盤で、フォンティと孫娘が姿を消し、郊外のシュプレー・

パークの大観覧車にのって、展望を楽しんでいる場面があるし、さらにその後には、二人はアレクサンダー広場のテレビ塔の上で食事をとったりもしている。また、元省庁の建物の中の数珠式エレベーター「パタノスター」（；この言葉の語源は Vater unser (主の祈り) で、そこから「ロザリオ」という意味もでてきた。)は、上がったたり下がったりとくりかえしながら、時代の直線的な流れに対して超越しているという意味では、展望をもたらすものであるし、実際、フォンティはこれに乗るたびに、戦時中の兵士だった頃のこと、戦後の DDR 時代の文化講演者だった頃のことなどを、あたかも数珠をくりながら祈るときのように、回想する機会を幾度となく得ている。作品の最後では、どこかの人気のない広々とした土地を前にして一望しているフォンティが、まさに展望 (Weitsicht) を得ている。ところが、その広野には「きり (Ende)」が見えるというのである (781)。ここでは、彼は老ブリストすら見通しえなかった現実に対する晴れやかな見通しを、得ているようですらある。しかし、そのときには、主人公フォンティ自身が、広野のかなたに姿を消しているのである。これも、ちょうど、『女ねずみ』の最後の朗らかな笑いが、人間からではなく、その死滅後に地球を支配するという鼠族の朗らかさであったというのに等しく、文学作品としてのイロニーといえるのかもしれない。

1-2 フォンターネにおける Heiterkeit

ベータ・アレマンの『イロニーと文学』²⁾では、フォンターネの『エフィー・ブリスト』について、「それはちょっと一口では片付けられない問題 (ein weites Feld) だよ、ルイーゼ」と言うとき、その反復はイロニッシュな効果をもっていると述べられているが、アレマンはここでは「イロニー」を可動性、優越性、背景性、反復性、控えめな叙述という属性でとらえている。さらに、

(...) われわれは、老ブリストのお気に入りの言葉の繰り返しの中にあらわれている暗示に微笑するのである。というのも、この暗示は、この言葉が発せられるその時々状況を、ある一つの背景に向かって開くからである。その背景とは、老ブリストの素朴ではあるがすみきった处世知と解釈できるようなものである。(.....)すなわちすばやく、そして容易にひとつの関係を開くことによってである。それはこの場合には、ブリスト夫妻の間にとりかわされる会話が、いわば言葉が思いつかなくなってしまうくしゃべれないという状態に

2) アレマン、ベータ：『イロニーと文学』山本定祐訳 国文社 1984年

おちいったときに、そこから、快適にふたたび古なじみの明るさにあきらめの中へ帰っていく、という形で行われる。イロニーシユなものは、かくして、おそらくはもはや逃げ道がみあたらない (...) せまいところに封じ込められた関係を呼吸の楽な広い活動空間に解き放つのである。

アレマンは、'ein weites Feld' (ここでは「ちょっと一言では片付けられないことだ」「きりのないことだ」) の意という台詞を、言葉がつまり、思考が袋小路に陥ったときに、より広い楽な背景の活動空間へ転換してくれるものであるとする。それは、いわば、繰り返し、閉塞感からの息継ぎとなるとでもいうものであり、ある状況からより広い連関へ目を向けさせて、精神を解放するという意味では、「ユーモア」と似ているともいえる。しかし、この広い連関への転換の先にあるものを「処世知」であり、「古なじみの明るいあきらめ」ととるとき、それはユーモアではなくて、イロニーになるのだろう。³⁾

それでは、グラスはフォンターネのことをどう考えていたのだろうか。グラスとフォンターネとの関係は深い。すでに70年代のインド旅行の時から、登場人物たちがフォンターネの本を愛読していたという記述が『頭脳の出産』『舌を

3) 参考：クンナス、タルモ：『笑うニーチェ』杉田弘子訳 白水社 1998年

(ここでグラスが言っているフォンターネの「晴れやかに見渡す」態度とそれと並列する時代の火急のテーマへの認識の有り様は、「ユーモア」であるとする人もいる。たとえば、クンナスはこう述べている(『笑うニーチェ』)、「(...) テオドーア・フォンターネがユーモアの起源とみなすのは、最も愚劣かつ最悪の事柄といえども、全体性の意識を背後においてみるなら相対的なものとなるという点、また「具体的なこと」「愚劣なこと」「悪しきこと」に気付く場合、それと平行してつねに生や世界の全体を規定しているものを想定するという点である。フォンターネはユーモアの「晴れやかにする力」について述べている。それと同時に彼は、わずらわしいもの、醜悪なもの、悲惨なものや残酷なものがユーモアにおいて排除されたり笑いのめされたり、あるいはまた、金メッキを施されたりしてはならないと言う。それらのものはユーモアにおいては直接描写されるのではなく、反映として描写されなければならない。裏のもの、不十分で悪いものを欠いては、世界は全然存立しえない。それらは善良で美しく快活な生が必然的にもつ裏面である。これを自覚するときユーモリストは、世の中の愚かさや裏面をよりよく理解でき、寛容となり、生と世界に融和的に近づくことができるのである。」そして、ユーモアの定義としてはこう言う、「われわれはユーモアとは、世界や存在の諸矛盾を明瞭に深く意識しながらも、この生への信頼を失うことなく、生の醜さや残酷さ、悲劇的なものを受け入れるような生への態度であると定義する。」クンナスは、このようにフォンターネを「ユーモリスト」としてとらえ、同じく愚劣で最悪な事態に対する全体を想起させる「晴れやかにする力」のことをユーモアとみなしている。)

出す』にみられる。それに対して、『広野』は、グラスに言わせると、「フォンターネの鋭い洞察力に刺激されて」（「居場所について」⁴⁾）書かれたものであったが、文学と政治・社会との関わりというテーマにおけるフォンターネの位置は、グラスによって高く評価されるところでもあった。たとえば、1997年「ベルリン・アピール」⁵⁾という自ら設立したデーブリン賞の受賞式演説では、フォンターネは72歳のとき、Torqueto' というニックネームで「文学マガジン」で「作家の社会的立場」をテーマとした論文を発表したとして、作家に「よりよい方法は、自分自身にもっと敬意を払うことである」という言葉もそこから引用して若い作家を励ましている。（ちなみに、この引用は『広野』でも使われている。）

そのグラスはフォンターネについて、自らの『広野』との関わりでは、こう述べている、

フォンターネの矮小化、無害化は、残念ながら、ゲルマニスティークによっても促進されています—ここ何年間かは改善されてきましたが—これは、彼を晴れやかに見渡す者として提示する傾向といえますが、このことにいつも私は怒りを感じてきました。もし仮に、彼がこの手紙で一二度言及した望みがかなっていたとすれば、もし仮に、彼が晴れやかに見渡すことができたとすれば、『イエニー・トライベル夫人』や『シュテヒリン湖』は書かれなかったでしょう。といいますのも、それらは彼がその時代とはパラレルに、まさに晴れやかに見渡すことはできないのだが、おそらくは、文学的な理解を動員して、語りによる距離を作り出し、この火急のテーマを取り扱ったということのなにより証拠なのですから。⁶⁾

グラス自身、フォンターネへのあの「晴れやかに見渡す」というレットルばりには疑問を呈していることがわかる。むしろ、グラスは、ここにあるようにフォンターネが政治・社会との緊張関係のもとにあった点を、特に強調している。つまり、そこでは見かけの上での Heiterkeit のもとにそれだけ厳しい現実との葛藤があったと考えていたのである。

1-3 „Ist die Kunst noch heiter?“

こうした heiteres Darüberstehen に見られるフォンターネの Heiterkeit に

4) Grass, Günter: Rede über den Standort. Göttingen 1997, S.25.

5) Grass, Günter: Berliner Appell. In: Günter Grass: Werkausgabe in 16 Bänden, Essays und Reden III, 1980-1997. Göttingen 1997, S.483ff.

6) Grass, Günter: Der Autor als fragwürdiger Zeug. Göttingen 1997, S.254f.

ついでに捉え方は、これをある意味で手本とあおいだグラスについてもあてはまる。ことに Heiterkeit の、苦境から広い連関への解放（自由）と息継ぎといった機能はグラスにもみてとれるからである。グラスの Heiterkeit についての考え方を、キーダイシュの „Ist die Kunst noch heiter?“ にみてることにする。

彼はあらゆる明瞭すぎるもの、あからさまなものを避けていて、その代わり、メランコリックで、懐疑的だ。1967年の前と後では、Heiterkeit は、彼においては、実際、評判が芳しくない。（……『ブリキ』『かたつむりの日記から』）両方ともその通り、『ブリキ』では、残酷で喜ばしいナチの朗らかさを、『かたつむりの日記から』では社会主義社会システムにおける朗らかさの身振りを引き合いに出している。⁷⁾

これによると、1967年までのグラスのメランコリックで懐疑的な性向は、二つの社会システムの「朗らかさ」の偽善性へとむけられているといえる。それに対して、1967年の詩集『問われて』については、こう述べられている。

詩集『問われて』は、朗らかでゆったりした調子で、叙情的 Ich によって祝われていて、政治的アンガージュマンにおいて詩的朗らかさに基礎を置いている。この詩集で響かせられていることは、彼が「過渡的で、ひょっとしたらまた危機的でもある状況」で書いていて、専ら政治とかベトナム戦争、作者のナチ時代の幼年時代、日常の問題を取り上げているのに、幸福な瞬間とか、落ち着き、朗らかさのことが述べられていることだ。『問われて』は、私的で、ときに詩学的、政治的といった詩の寄せ集めで、それらはおそらくは、大半は1966年の春から夏に成立している。グラスは当時、しきりに外国に出かけていた—アメリカ、チェコスロバキア、ハンガリーへと。⁸⁾

„Schreiben“⁹⁾ は『問われて』の Klappentext とされたが、この詩についての言及がさらに、キーダイシュにあるので、まずその詩の一部を示しておく。

7) Kiedaisch, Petra: Ist die Kunst noch heiter? Theorie, Problematik und Gestaltung der Heiterkeit in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Tübingen 1996, S135.

8) ebd., S.136.

9) Grass, Günter: Gedichte und Kurzprosa. In: Günter Grass Werkausgabe in 10 Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Darmstadt, Bd. I, S.146.

Schreiben

(.....)

Zuhause

verreist sein; auf Reisen

zuhause bleiben.

Wir wechseln das Klima nicht.

Nur Einfalt

will etwas beben,

für tot erklären.

Dumm sein, immer neu anfangen wollen.

Erinnere mich bitte, sobald ich Heuschnupfen

oder der Blumenkorso in Zoppot sage.

Rückblickend aus dem Fenster schauen.

Reime auf Schnepfendreck.

Urbin, ich hab's!-Urbin, ich hab's!

Das Ungenaue genau treffen.

Die Taschen

sind voller alter Eintrittskarten,

Wo ist der Zündschlüssel?

Den Zündschlüssel streichen.

Mitleid mit Verben.

An den Radiergummi glauben.

Im Fundbüro einen Schirm beschwören.

Mit der Teigrolle den Augenblick walzen.

Und die Zusammenhänge wieder auftrennen.

Weil ...wegen...als...damit...um...

Vergleiche und ähnliche Alleskleber.

Diese Geschichte muß aufhören.

Mit einem Doppelpunkt schließen:

Ich komme wieder. Ich komme wieder.

Im Vakuum heiter bleiben.

Nur Chaos

in verbesserter Ausführung.

Nicht schmücken-schreiben:

((.....) 家にいながら、／旅をしている；旅に出ていながら／家にいる。／私たちは気候を変えたりはしない。／ただ、愚直さだけが、／なにかに生命を与えようとし、／それを死んだものと説明しようとするのである。／愚直さとは、常に新たに始めようとする事。／どうか思い出しておくれ、私が枯れ草性鼻カルタとか／ツォポトでの花飾りの馬車の行列と言うときにはすぐに。窓から外を眺めながら、回顧する。／Schnepfendreck と韻を踏む。／ウルビン！多くの好きなウルビン・チーズ！／不正確なものに正確に当たること。／ポケットは、／昔の入場券でいっぱい。／イグニション・キーはどこ？／韻文でお悔やみ。／けしゴムを信じる事。／紛失物預かり所で傘を見付け出す事。／麵棒で瞬間を延ばす事。／そして、関連を再び開く事。／Weil...wegen...als...damit...um...／それと類した似たような万能接着剤。／この物語は終りにしなくては。／二重点で終えなくては：またくるよ。またくるよ、と。／真空で heiter (晴れやか) でいる事。／ただ、カオスを／ちょっとはましな形にしてみせるばかり。／飾らぬことーそれが書くこと：)

この詩について、„Ist die Kunst noch heiter?“ では、こう解説されている、

この詩は、懐疑、待つこと、緩やかさ、固執といったテーマ群によって特徴づけられる。叙情的 Ich が自分のテンポを規定する。つまり、自分特有のフォルムである stehen, ermitteln, nehmen, messen, errechnen, bleiben, mitsprechen, treffen, beschweigen, walzen といった動詞によって。それらの単語は、メランコリックな重さ、苦勞、地にしばりつけられた状態を示唆するものである。それだけに一層、「真空の中で朗らかでいる」という文が、粹からはずれてしまうのである。ちょっとした「真空」は、重さのまっただなかで頑張っていないくちはならないように見える。いずれにせよ、朗らかさは陽気さとかユーモアとはなんの関係もなく、ただ静止状態のことだけをいっているのである。それはまた、「カオス」の中における内的自由のことである、「家にいながら／旅に出て；旅に出ながら／家にいる」。¹⁰⁾

これによると、詩集『問われて』における静止状態の現出においては、重苦しさ、メランコリックな現実にあつての軽やかさの表現に、厳しい時代なるがゆ

10) Kiedaisch: Ist die Kunst noch heiter? S.138.

えの詩的自由の余地の必然性、必要性が語られているといえる。

グラスの Heiterkeit へのこだわりは、しかし、退行でもなければ、逃避でもない。内面性も、美的な対抗世界が探し求められてもいない。グラスはただ、詩的自由の意味において、Heiterkeit を引き合いにだすのである、政治的アンガージュマンにおいても。(…)むしろ、ここで問題なのは、政治のために文学を完全に Vereinnahmung することから身を引くことなのである。‘Luft holen’, ‘Delphin’ といった詩が示しているのは、叙情的 Ich にとって、自由と息継ぎの単純な瞬間がいかに重要かということである。¹¹⁾

グラスの Heiterkeit は、ここでは政治への関わりから身をひくこと(；息継ぎ)であるとみなされている。また、その反シンメトリー的傾向については、こう述べられている、

グラスは(まったくの)生真面目にやろうなどとははなから思っていないからだ。内容としては政治的な詩を、彼はその厳格さとか長さにおいて、骨抜きにする。行を換えたり、斜めにして並べたりして。(…), ‘Schreiben’ では Schiefelage によって特徴づけられる箇所が、この方法によって強調されている、かたむけたグラスとか、落とされる橋とか(…)ここでもすでに(…)シンメトリーへの拒否が表現されている。さらに、‘Ja’ という詩では、命題風にこう言われている、「あらゆる美的なものは、斜になっている」。¹²⁾

詩的自由と思いつきとしての「朗らかさ」とは、それによると、Schiefelage であり、はぐらかし、あるいは、中間休止というべきか？メランコリーのただなかにおける気分転換。厳格さ、原理主義に対するはぐらかしとしての詩的・美的表現の優位性。政治・現実世界からのリハビリとしての詩的自由の享受ということだろうか。

まず第一に、グラスは例外的に、「メランコリー」ばかりでなく、Heiterkeit をも、本質的に詩的な原理と呼んでいる。(…)第二に、承知しておかなくてはならないことは、グラスの Heiterkeit に関する発言は単に、政治的状况に関わるばかりでなく、全般的な性格のものであるということである。叙情的 Ich は詩

11) ebd., S.139.

12) ebd., S.139.

「書くこと」においては、現在、未来、過去に対して、「真空においても朗らかにしている」ように試みる。(…)そして、彼が（ベルと並んで）若い世代の作家として、最初に集中的に、そしてまた、持続的に、ナチズムと取り組み、それを文学的に加工して、ここで内的朗らかさの小さな保護区域を、断固必要とするのだとすれば、このことは、その概念を単に左か右のイデオログにしがみつくものとして理解しているわけではないことの、なによりの証拠である。懐疑的なメランコリヤーの口から聞かされる Heiterkeit の望みは、その概念に紛れもない別の質を与えているのである。¹³⁾

行間に潜むイデオロギーに対して留保をつけ、そこにイデオロギー的、政治的、はたまた概念的「真空」を生じさせることが、グラスにとっての「詩的自由」としての Heiterkeit である。グラスは Heiterkeit をも自らの詩的原理としたという意味で、希有な作家であるという。それは自ずと、通念とか常識とは異なる感覚、「展望」をももたらしてくれるものである。自己に対して遠のきを作り、目前にとらわれている自分を、より広い連関に目をむけさせる。そこにはまた、ある種の Wohlgefühl が宿るのである。対象をよく見るというまなざしの先で、対象はそのイデオロギー的しぼりすらも、はずれる。こうして、対象としての真の有り様が、逆に、メランコリヤーである詩人に、少しばかりの朗らかさの留保（「小さな保護区域」）を、詩的自由の感覚としてもたらすことになるのである。

1-4 グラスにおける Heiterkeit

キーダイシュの Heiterkeit に即してグラスを見てきたが、次にここでは、グラスの時代ごとの Heiterkeit の捉え方を、具体的なテキストに即して跡づけてみる。

1960年の詩集『グライストライエック』の中の「中央墓地における鳥たち」(,Geflügel auf dem Zentralfriedhof¹⁴⁾)にはこうある、

Meine Hühner lachen nicht,

(.....)

13) ebd., S.140.

14) Grass, Günter: Geflügel auf dem Zentralfriedhof. In: Günter Grass Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. I, S.102.

Draußen hinter den Ulmen,
im Gartenhaus zur Pietät,
taucht der Humor seinen Finger
in Glas Bier und rührt und rührt ...

Mein Hühner lachen nicht.

(私の鶏たちは笑わない。(.....)／外の楡の木の後ろの／かまととぶったプチブルのあずまやでは、／フモールがその指をビールのグラスに／浸し、かきませにかきませ・・・//私の鶏は笑わない。)

ここではフモールを試みるも、中央墓地の鶏たちは笑わない。ビーダーマイヤー的朗らかさに対して、死と過去の悪夢に関わる作業は朗らかさを締め出している。その厳肅さと生真面目さが鶏という動物の形で、時代風潮と対置されているのである。この頃のグラスのイメージにはこのような鶏のような鋭さ、厳肅さ、生真面目さがよく現われる。

59年の『ブリキの太鼓』の最後は、しかし、思いもかけぬ朗らかさである。¹⁵⁾例えば、友人のヴィトルトの訴えで、捕えられるかもしれない林檎園から逃げ出すオスカルは朗らかな大笑いで、そのヴィトルトを送り出す。彼は「逃走」をしたがっているかのようだ。逃げるのが快感でもあるかのようになり、朗らかに笑いながら、オスカルは逃げていく。牧場で雌牛のざらざらした舌になめられて起きるところでは、詩「やさしき博士」¹⁶⁾を彷彿させる牛の「この世ならぬやさしいまなざし」から逃げようとしている。このアンニュイな日常、ビーダーマイヤーにとりこまれようとしている自分をむちうつかのように、オスカルは逃走を図っているのである。しかし、逃走の朗らかさは、ここでは、やさしさの日常への不安から逃れるという負の朗らかさであるという点は見落とすべきではないだろう。

1969年の詩集『問われて』では、先の ‚Schreiben‘ のほかにも Heiterkeit が現われる詩として、「広場の不安」¹⁷⁾と「偽りの美」¹⁸⁾がある。前者では当時の APO

15) Grass, Günter: Die Blechtrommel. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. II, S. 715ff.

16) Grass, Günter: Doktor Zärtlich. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. V, (Der Butt). S.78.

17) Grass, Günter: Platzangst. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. I, S.169.

18) Grass, Günter: Falsche Schönheit. ebd., S.215.

の良家の出の学生たちの革命家気取りの生真面目さに対して、Heiterkeit を対置している。『グライストライエック』における「フモール」の捉え方とは逆に、ここでは Heiterkeit (フモール) の欠如の点で時代を批判しているようである。もう一方の「偽りの美」(Falsche Schönheit) にはこうある、

Diese Stille,
 also der abseits in sich verbißne Verkehr,
 gefällt mir,
 und dieses Hammelkotelett,
 wenn es auch kalt mittlerweile und talgog,
 schmeckt mir,
 das Leben,
 ich meine die Spanne seit gestern bis Morgen früh,
 macht wieder Spaß:
 ich lache über Teltower Rübchen,
 unser Meerschweinchen erinnert mich rosa,
 Heiterkeit will meinen Tisch überschwemmen,
 und ein Gedanke,
 immerhin ein Gedanke,
 geht ohne hin ein Gedanke,
 und ich freue mich,
 weil er falsch ist und schön.

(この静けさ、／即ち、脇で離れてかみつくような自分とのつきあい方が、／私には気に入っている、／そして、このラムのカツレツは、／それがたとえその間に冷たくなり、脂じみていたとしても、／おいしい、／生活を、／私が言うのは、昨日から月曜の早朝までのこと、／私はまた楽しんでいる。／私はテルトーの小蕪を笑う、／我々のテンジクネズミは私の記憶にはバラ色でよみがえり、／Heiterkeit は私のテーブルからあふれださんばかり、／そして、考えは／いつだって思いつくにしても、／酵母もなしでたち現われる、／すると、私はうれしくなる、／それは偽りであって、美しいのだから。)

形式をみると、詩形自体が意識的に不揃いに段を変えられている。「美しさは斜になっている」というわけか。内容的には、「この静けさ」、あるいは料理、あるいは週末、そうしたものが「私」には楽しみとなる、という。つまり、それ

は、日常における中断、日常の中の息継ぎ、回想、思い巡らしのときだ。その中断をなすもの、それはひとつのフィクション、制度である。しかし、そのフィクションに騙され、眩惑されている至福、偽りの美に従う heiter な瞬間は、この先生き延びていくには必要なことなのかもしれない。

さらに、80年代の小説『女ねずみ』の中の詩に、Heiterkeit が登場している。その詩にはこうある、

Es trog meine Hoffnung nicht: sein Brot
kaut niemand mehr ungeteilt; doch jene Heiterkeit
die ich erhoffte, ist nicht von unserer Art:
lauthals lachen die Ratten uns aus,
seitdem wir mit letzter Hoffnung
alles vertan haben.¹⁹⁾

(私の希望は欺かれることはなかった、そのパンは／必ず、人と分かち合われている、しかし、私が望んでいた／あの Heiterkeit は、私たちのではない、／声高に、鼠たちが私たちを笑いとばしているのだ。／私たちが最後の望みとともに／あらゆるものをだめにしてからというもの。)

ここでは Heiterkeit は存在するにはするが、ただ人類のものではなく、人類の後に現われる鼠たちのものとなっている。この人類には許されず、望むべくもなかった Heiterkeit には明らかに、イロニーがある。

90年出版の13のソネットとスケッチからなる『11月の国』²⁰⁾ は、いかの墨の灰色で描かれたが、それは「白と言い張る潔白さを憎むインク」(「葉が落ちて」)だからである。その中の詩「長雨」では、もはや晴れやかさはない。間違った統一プロセスとその後の外国人排斥という時代の流れへの深い憂慮が窺えよう。

不安が徘徊し、11月が逗留しようとする。

二度と再び、一日中晴れやかである (Heiterkeit) などという日は訪れない。

最新作のアクリル画と短詩からなる『読まない人のための拾得物』(’97) でも、Heiterkeit はたびたび登場するが、その中の詩についてグラス自身のコメ

19) Grass, Günter: Die Rätin. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. VII, S.455.

20) Grass, Günter: Novemberland. Göttingen 1993.

ントがある。それによると、詩 ‚Heiterbleiben‘, ‚Heiterer Morgen‘ の Heiterkeit はフォンターネとはなんの関係もなく、ただ、自分の年齢と健康状態とかかわっているのであり、つまりは別の精神状況で、自分の状況に対する比較的たくさんの愛の詩が身の回りのものへの愛着を歌ったものであるという。²¹⁾

97年の講演「居場所 (Standort) について」には、こうある。

この講演の書き下ろしの最初で、私はこう言いました、しかし、ひょっとしておまえがつかかかるとすべてのこと、おまえを心配させることはすべて、あまりにもおまえに近づきすぎているのかもしれない。おまえは距離を取るべきではないか。遠くから見れば、恋人は良く見えるものだ。旅は、十分遠い所へすれば、役に立ち、おまえがドイツのごった煮をごく少量のイロニーを混ぜ味付けすることを可能にするかもしれない。おまえは弔辞をやるつもりではないのだろう。プロであるところを見せてやれ。現実を複数形で捉える作家として、おまえは自分をフィクションの中へ救出することができよう。²²⁾

今の時代は、グラスにとっては、政治的には悲観的にさせるが、文学的には豊かである。現実が多層的になり、混沌に満ちている所でこそ、詩人は「居場所」を見い出す。作家は現実を複数形で捉える。近すぎる現実に対して、旅などを通して、距離をとろうと試みる。この複数形の現実の「ごった煮」に、物語的距離を取る工夫としてのごく少量のイロニーを混ぜ味付けする。こうして、作家は自らをフィクションの中へ、救出しようするのである。

現実への距離感のなさ、自分に対してすべてが近いという状況では、彼にとってはフィクションは救いなのである。それは、なにも現実逃避とのみ取るべきことではないだろう。むしろ、それは、この現実をいささかなりとも、よく見、よく文学的加工を施し、消化するために用いられているのではないだろうか。

悲惨な時代、現実の中で、文学・芸術は無力なのか、という問が響いてくる。現実離れした作家・詩人たちにも、否応なく時代によって現実の厳しさの中に放り出されてしまう。たとえば、『テルクテの出会い』の「テルクテ」という片田舎にも、その悲惨は押し寄せて、彼等の美的世界に曇りをもたらさずにはお

21) Grass, Günter: Eine Verführung für Nichtleser. In: Der Autor als fragwürdiger Zeug. S.330

22) Grass, Günter: Rede über den Standort. S.8.

かない。この現実への距離のなさ、直接性、あからさまさとの緊迫した関係の中で、詩人たちは四苦八苦する。しかし、彼等の「居場所」は、まさにそこ、現実の重力と拮抗するところにしかない。現実の直接性と文学・美学の間接性、法則下の秩序と混沌、その間にあえていようとする「妥協」が、詩人を「現代的」にするのである。

作家の居場所は、現実の「外」ではなく、その「中」にある。ただ、「中」にあるといっても、ファンタジーという膜に包まれて、彼は動きまわるのだが。つまり、居場所とは、いつもその途上にあるというプロセスのことなのかもしれない（「旅にありながら／家に居る…」）。

「晴れやかに見渡す」という静的で高次の立脚点は、もはや存在しない。もしそれがあるとすれば、一定せず、刻々と視点と視角を替える複眼的で可動的なヴィジョンの中においてだけであろう。むしろ、グラスの作品の特徴は、そうしたかりそめの夢がやぶられ砕け散っていく過程を表現し、そこに現実の「ほころび」を示すところにある。現実性の投入が、抵抗としての内容の侵食にさらされる形式と秩序の美的世界を、砕け散った断片の寄せ集めとし、そこから新しい「現実」へと突き抜けていく。もはや、複合的で多岐に別れた現実世界を一望しうる「居場所」など、ありえないのである。

グラスにとっての Heiterkeit とは、詩的自由の可能性であり、その自由の可能性の中で絶えず視点を替えつつ、諸矛盾を描きだすものである。詩は、彼によると、「うつろいやすき (Vergänglichkeit) をそのまま固定すること」である。開かれたままで現実を固定するというのも一種の矛盾であるが、それは構図として、つまりは、次の瞬間には崩れさるかもしれない静止の可能態として、作品の中に刻みこまれているはずである。

以上、グラスにおける Heiterkeit を時代ごとに見てきたが、彼にとってはそれは安易に人を笑わせるといった類のものではなく、彼の本性がやはりメランコリーで悲観主義であることには変わらないことがわかる。しかし、60年代後半、グラスがアンガージュマンの姿勢を強めていく頃から、それはより積極的な意味を持つようになる。ここでは、政治的現実の中断のときとしての自己省察の静けさが求められ、そこからさらに、息継ぎとしての別のまなざしで時代に対する展望を得ようとするものとされる。ところが、80年代以降、こうした Heiterkeit はもはや機能しなくなる事態に直面している、とグラスは感じるようになる。Heiterkeit はもはやありえぬユートピアとして、あるいは人類とは別の種族にのみ約束されたものとしてイメージされ、そこにイローニッシュな

響きを混ぜ始めるのである。こうした Heiterkeit の変容を踏まえて、『広野』や『読まない人のための拾得物』と読むとすれば、グラスにおける Heiterkeit の二面性はより明らかになるはずである。

2 グラスにおける構図

2-1 Reflexion としての「構図」

見晴らす、振り返る、遠くをながめる、一望する、自らを広い連関に解き放つといった朗らかな精神状況。しかし、その裏には、詩人の疲れ、混乱、苦悩、怒りといったものが、見られる。そうした二面性を秘めた朗らかさは、『かたつむりの日記から』にあるようなメランコリーのディテールへの拘泥と裏腹なのである。

ノイハウスは、グラスの現実概念について、こう解説している、

クリッシャー、決まり文句を使うことで、言葉を現実を写すおつ面鏡にする。これが、異化してみせることで、読みの自動化を挑発する。デーブリンが破片化することで現実を生じさせたように、グラスの現実概念は、個々の対象に向かいあうことで、そのイデオロギー的関連づけから脱しようとする。こわされた現実から新しい関連を生むために個々の対象に向きあうのである。²³⁾

グラスにおけるメルヒェンのクリッシャー化、パロディ化は、ここで言うように、なるほど批判的読みを挑発する。いわゆるリアリズムをゆがめてみせることが、リアルとされてきたものの虚構性の証人になるということである。そして、逆に、リアルでないとされてきた事象への執着において、新たな連関の可能性が広がっていくのだ。いわば、それは「近代」の捨て去ってきたもの、夢の残りかす、クリッシャー化した言葉、死語などにたたえられている余熱から、リアルなものを再構築しようとするリアリズムである。

不在のテキストを思い描くとき、グラスはこの現実に拮抗する新たな連関のリアリティを感じている。不在のテキスト、即ち、『ひらめ』や『鈴蛙の呼び声』における別の稿の追及などもそれを求めているといえるが、これらもその真ん中に真空となった真理を形作る断片のひとつと化しているにすぎない。

一見晴れやかに見えるが、重苦しさ、動揺を蔵しているという構図作りによ

23) Neuhaus, Volker: Schreiben gegen die verstreichende Zeit zu Leben und Werk von Günter Grass. München 1997.

って、重苦しい時代における詩的自由を確保しようとする。語りの力の緩和は、語り方自体に潜むイデオロギー性をも相対化することで、予期せぬ展開を作品の中で幾度か引き起こす。構成が崩れそうで、なんとか維持されていくという、寄せては返す波のような永遠の緊張が、語りの力の緩和によって引き起こされ、それがいつしかグラスの作品にとって自らを笑いとばす機縁をなしていくのである。

構図をとる。すなわち、老ブリストの ‚ein weites Feld‘ のように、現実の諸状況に対する答えの決まり文句化と等しく、それは、ある状況のお決まりの型への定着化である。だが、その重苦しい現実認識を踏まえたうつろいゆくものの定着化としての決まり文句化は、その背景への通路を開き、より広い連関を予感させる構図を描くものでもあるのだ。ここでは、グラスの作品の流れの中でこうした決まり文句的な構図をとる箇所を取り上げ、それが解放と息継ぎ、そしてまた内省 (Reflexion) の機能を果たしていることを指摘してみる。

1973年の「『ブリキの太鼓』回想」に、グラスは『ブリキ』を書き始めるときのことを、こう言っている、

オスカルの動きと距離 (Mobilität und Distanz) をもたらした (; 柱頭苦行者は静的すぎた) (...) 離れたパースペクティヴを求めることだけが関心をひいた。 (...) 距離が置かれていて、それゆえ、イローニッシュなプロセスとしての書くということだけが。²⁴⁾

こうした「動きと距離」をもたらす離れたパースペクティヴを体現したのが、子供の背丈で大人の世界を見、しかも絶えず動き回る視点であるオスカルだったのである。グラスの他の作品でもこうしたパースペクティヴの発見が作品構成が可能となる時の前提であった。その際、彼はまずその作品の中に、こうしたパースペクティヴを可能にする構図を描こうとする。この構図は、動きと不安を予感した、いまにも動きださんとするが、かろうじて固定された、超越的な構図である。作品全体は、こうした構図へ凝縮されていくかのようですらある。それほど、動きと距離を可能にする場の設定は、グラスにとって切実だったのである。たとえば、『ブリキ』においては、「五月の原」におけるナチス

24) Grass, Günter: Rückblick auf die Brechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. IX, S.628ff.

の示威行進をみる時の演壇の下からの視角、塵払団という少年ギャング団とともに押し入った教会の中にあつた聖母子像にあがるオスカルのパーズ、美術学校のモデルになったときの構図のとり方、看護人ブルーノが訪問客の残っていた包装の紐で彼らの話を造形してみせる組紐の芸術、そしてなにより、人間存在にもっとも適しているという、オスカルの母の棺の「先にいくほど細くなる」形などがそうである。ところでこうした動きながら、現実には引きずられない距離を保つ「構図」が見い出される箇所では全体の物語の展開の中で、それまでの出来事を一度再構成するための「からまり」が起きているということには、特に注目すべきだろう。

絵双紙 (Bildbogen) は、テレビ映像のような情報過多で、すぐに打ち消し合うスピーディなものではなく、時間を定着させ、長く残されていくものである。『広野』で幾度も言及される石版画による絵双紙は、グラスの目指す構図といえる。実際、グラス自身、「作家は言葉で絵 (Bilder) を提示しなくてはならない」²⁵⁾、と言っている。時間が直線的に瞬時に流れ、消えていくのではなく、時間が幾重にも反転し、循環し、いったりきたりするという時間構成をとることで、ひとつの時代が、有機的に連関しあう空間を定着しようとしているかのようである。(グラスの作品がこうした有機的で絵画的・造形芸術的なものを意識していたことについては、彼が作品のためにあらかじめ描いてきた、「見取図」「設計図」をあらわすスケッチがなによりの証拠であろう。)

フォンティがフォンターネ像の上に上がるシーンで、ふとあらわれる老夫婦は、写真をとることに夢中で、そこに人があがっているということにも気付かないでいってしまう。ここでは、無常性の定着化として記念碑に対して写真を引き合いに出している。それに対するコメントは、「写真を撮るにはちがいないが、じっと見るということはけっしてない。」(593)であるが、ここでは、二次的な現実の捉え方として、写真を撮ることに對して否定的である。しかし、グラスはもともと写真というものの別の可能性に注目してもいた。

『ブリキ』における写真の存在は、こうした絵双紙的な展望という意味で注目すべきものであった。クレップとともにオスカルが撮ってもらった証明写真を、彼等はモンタージュして、新しい存在を作り出して、楽しんでいる。彼等はそうやって、今までの物語を解き放ち、再度関連させあっているのである。語りの内省のときとなる。そして、そのとき、内的プロセスにおいて、物語の

25) Grass, Günter: Ich habe zuviel Respekt vor dem Filmmachen. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. X, S.322.

変容を伴い、新たな物語がまた生みだされていくのである。この点に関して、アッフェンベルクは、『ブリキ』における「写真アルバム」「エスカレータ」などを、「絶えざる poetologische Reflexionen」の場と呼んでいる。²⁶⁾

ラニツキーは『ブリキ』について、かつてこう批評したことがある、²⁷⁾

グラスは論証しようとはせず、挑発しようとする。回心させようとはせず、揺り起こそうとする。なにも告げようとはしないが、すべてを示したいと思っている。問題と関わろうとせずに、ヴィジョンを示す。この物語作者を魅惑するものは、事件の葛藤ではなくて、イメージ(Bild)である。彼の散文において最も支配的なのは、感覚的な印象である。(…)

それ自体で完結した浮世絵と人物のポートレート、逸話風なシーンとこまかい風俗描写を年代順につなぎ合わせた一種の不思議な絵双紙である。

ここでのラニツキーは、別の文脈ではあるし、必ずしも肯定的に見ているわけではないが、グラスに本質的な Bild への執着を、そもそもの最初から感じ取っていたようだ。いずれにせよ、明らかに、イメージ、浮世絵、ポートレート……こうした絵画的構図をこそ、グラスは一貫して追及していたのである。

論証、説得、メッセージの告知、問題探究、事件の葛藤が散文を書くグラスにとって重要なのではなく、挑発し、揺り動かし、ただひたすら示すだけで、ヴィジョンを示し、感覚的な印象をもとにイメージを作ることだけが、問題なのだ、とラニツキーは言う。その結果として、グラスの作品に一種の絵双紙的な逸話の羅列ができあがる。それはディテールに満ちているが、前後の連関の弱さは否めない。ただ、全体として見渡すときには、正に絵双紙的で、なにがしかの展望を得させるというわけである。

省庁の建物の前史を覚書にしようとするフォンティは、信託会社総裁がパタノスターに乗るのを見て、過去の大物たち(司令官、ヒトラー、ウルブリヒト、ホーネッカー)のことを、「新しいフィルムを入れ替え」(567)るように、次々と回想する。パタノスターの上がり下がりが、時代の上がり下がり象徴し、フォンティはこうした時代の転換を、「エピソードの映画」(568)として、もう一度もう一度と、繰り返し、再現しようとする。上がり下がりつつ、いつもそこにあったパタノスターという場において、歴史は概観されていく。写真や映画という構図をとるメディアの技法をなぞるここでは、明らかに時間は、直線

26) Auffenberg, C.: Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Münster 1993.

27) Reich-Ranicki, Marcel: Deutsche Literatur in West und Ost. (Piper) 1963.

的ではなく、反復性の「からまり」としての実体を明らかにしている。また、パタノスターについては、それに乗るたびに回想へと引き込まれるが、それを「mobile Denkpause (動く思考のための小休止)」(505)と呼んでいるように、フォンティ自身、そこに転換の時代にあって、祈りの形式として、フッと息をつく時間の「からまり」のための場を見ていたといえよう。

しかし、最近の詩とアクリル画からなる作品『読まない人のための拾得物』では、こうした構図が取りかねているさまがイメージ化されている、

Butt über Møn

Noch immer hat er die Übersicht,
aber er sagt mir nichts mehr.
Und von Ilsebill weiß man,
daß sie von ihrem Fischer getrennt,
ganz für sich lebt
und seitdem wunschlos ist.²⁸⁾

(メン島の上空のひらめ//相変わらず、彼は先を見通す力を持っている、/しかし、彼はもうなにも言わない。/そして、イルゼビルについて知られていること、それは、/彼女が夫と別れて/ひとりきりで生活していて/それからは、望みも抱くこともなくなったということである。)

これは、『ひらめ』で描かれた「漁師とその妻」の後日談。『ひらめ』のときには、まだひらめという視点があって時代を概観することができた。ところが、いまやその中空に浮かぶひらめの視点は、添えられたアクリル画で見ると、ひどく滑稽である。イルゼビルという夫をそそのかして欲望をとげようとしたという女も、いまでは夫と離婚して、ひどくつましい生活ぶり、自足しているようである。ひらめの助言を必要とするものが存在しなくなり、ひらめの先を見通す力ももてあまし気味。物語の成り立つ状況がなくなり、ひらめは無言のままである。先見のまなざし、時代を概観することが、現代ではただ滑稽にしかみえない。しかし、まさにそのことがこの時代の危機的状況を物語っていると見えるのかもしれない。

ところが、同じく『拾得物』の詩「切り株のある畑の上空に」(Überm

28) Grass, Günter: Fundsachen für Nichtleser. Göttingen 1997, S.77.

Stoppelacker') には、こうある、

Die Felder kahlgeschoren,
 der Himmel leergefegt.
 Dieses Gedicht will als Drachen steigen
 und Ausschau halten: Mal sehen,
 ob etwas Neues
 über den Horizont kriecht.²⁹⁾

(畑はすっかり刈り取られて、／空はきれいに掃き清められている。／この詩は
 凧となって上にあがり、／展望を得ようとする：見てごらん、／なにか目新らし
 いものでも／地平線の向こうに這っていくのが見えないかい。)

これによると、詩とはこの見通しがたい状況に上げられる「凧」のようなもの
 ということになるが、それは、地平線の向こうにまで届く視点が Ausschau をも
 たらしてくれる。いわば、ほんの少しこの現実の重力に抵抗しえたとき、その
 ときにこそ、「展望」がもたらされるということだろうか。

要するに、移りゆく時間の中に重苦しい現実認識を踏まえた「展望」を描く
 ことは、そこに、Reflexion' の場をもたらす。そしてそれが、形式上は物語の流
 れの中に、「からまり」を作り出すものと考えられるのである。

2-2 「動きの中の静止」

こうした絡まりを蔵した構図を描くとき、その構図の属性として、「動きの中
 の静止」があるといえる。これはもともと、『かたつむりの日記から』に出てく
 る「進歩の中の静止」という概念だが、ここではこうした動きのただなかにお
 ける静止状態が物語自体の内省の場となり、さらには物語の絡まりをひきおこ
 し、逆流、回流によって物語の再構築がなされる際の目印ともなっていると考
 える。

パタノスターというエレベーターと同様に、エスカレーターへのガラスの愛
 着には注目すべきものがある。『ブリキ』のラストがパリのメトロのエスカレー
 ターで終わっていたばかりではない、「ぼくはエスカレーターが好きだ」('60)
 というその頃書かれた短編には、エスカレーターについてこう述べられている。

29) ebd., S.131.

これも、「動きの中の静止」を象徴するものと思われる。

エスカレーターという機械はぼくの気持ちを安らかにする。上の人間にも下の人間にも、話しかけようという気持ちはおこらない。エスカレーター自身が話し相手だ。ぼくの考えはおのずとまとまっていくー (...)

自分がこのようにしてエスカレーターの上にいる間だけ、だれかが前方にいるために、無事に行きわたるといふこの奇妙な感情、この安堵感だけは、だれにも妨げられない。³⁰⁾

エスカレーターの上では、無名性になれる、群れの中でも一人でいられる、という。運命に身をまかせるように、受動性に徹しきれる。この受動性が破局へ避け難く進んでいると知っていても、もはやどうしようもないという諦念した状態にひたれる。そうした状態は、核爆発、環境破壊へと直走りつつ、その状態にあまりに受動的である現代人の姿なのかもしれない。この快樂、安堵感は、しかし、破局の前の静けさなのである。そして、あたかもこの末期の目で見るといふように、これまでのプロセスを回想する。だが、この走馬灯のようなイメージのラッシュを書きとめておくことは、意味のあることなのである。少なくともグラスはそう考えたのだろう。作家は、そうした動きつづける時の流れへの留保、時代への内省、あるいはまたアポカリスム的なものを期待して、意識的にこの「破滅の前の静けさ」を定着させようとしているのではないだろうか。即ち、そこでは終末の設定が時間を有意味化しているのである。グラスのほかの作品でも、こうしたエスカレーター的「静止」がよく表現されている。例えば、『かたつむり』では、メランコリーとは「動きの中の静止」とされ、認識の嘔吐、転換期における古い秩序の崩壊と新たな認識との間の瞬間として、表わされている。こうした転換期における「動きの中の静止」を、以下、グラスの作品においてさらに探してみる。

動きの中の静止—それは、ハムレット的状况。一方か他方かと立場を決める前の猶予期間。揺れ動く未決状態。しかし、まもなく決断し行動せざるをえない、あるいはなにか決定的なことが起こるのが避けられないとわかっているのだ。この迷いのときの定着、卵から外へ出る直前（詩「卵の中」）が、グラスが文学として定着したい内実なのではないだろうか。グラスにとって、詩とは「無

30) Grass, Günter: Ich stehe gerne auf einer Rolltreppe. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. I, S.308ff.

常なものを定着し、開いたままにしておくこと」なのである。そして、この未決状態の定着は、自ずと構図をとることになる。すると、この構図の中に対置する動きと静止の間には磁場が生じてくる。つまり、そこに、物語の衝動を引き寄せる磁場が生じるのである。

例えば、記念碑。ここではフォンターネ像、クライスト像とさまざまな記念像が現われる。歴史の中で不滅をかこつ時間の静止の描写であるといえる。しかし、むろん、この不滅性には無常の時間の流れの中であってひとつのフィクションだ。フォンターネ像が、実は、息子をモデルとしてつくられたという指摘は、こうしたフィクション性に対するイロニーである。さらに、フォンターネのパロディであるフォンティが、ホフタラーによってその上にあがらされるという構図には、こうした不滅性を借り物にして、この時代の流れを見下すのだ、という二重のイロニーがある。ホフタラーに言わせると、この像の上上がるという行為は「不滅性の代償」(586)である。つまり、記念碑とその上の登場人物という構図には、過ぎ行く存在の仮の不滅化という意味があり、それには自ずとフィクション性がまといつくということになろうか。

おなじことが肖像画についても言える。フォンターネの肖像画についての言及が、フォンティの話には何度もある。「リーバーマンの手になる」という肖像画も、「不滅の人」を正に不滅にするはずのものだった。しかし、ここでも、フォンターネという人間の固定化、フレーム化、ステレオタイプ化が、そこに執拗にこだわることで、フォンターネ＝不滅の神話にイロニーニッシュな距離を置いているのである。主人公フォンティがフォンターネにではなく、むしろ、肖像画家リーバーマンの描いたフォンターネ肖像画に似ていたと強調するところに、このイロニーを感じるだろう。フォンティとは、すると、クリッシェー化した「フォンターネ」、つまり、パロディとしての滑稽さを体現しているといえるであろう。(ちなみに、肖像画制作については、『女ねずみ』のマルスカートの偽造画を思い浮かべさせる。彼の絵は画面のどこかで、それが偽物であることを知らせるものを発信していたのである。たとえば、自分の顔や映画女優の顔、署名など。)

さらに、「羽根を吹く」というのは、流れざる時に抗するというイメージで正に「動きの中の静止」そのものといえる。その「息」が物事(時)を宙吊りにし、構造が性急に固まることを妨げる。詩「発見物」に「羽根を宙に浮かせて……地上の重力に逆らう」とあるように、これは慣れに抗するというモチーフのイメージ化とも言える。また、これはグラスの中心モチーフで、『ひらめ』全体を貫いており、ここでは進歩と対照をなす、静止した時間のシンボルとな

っている。『ひらめ』の挿入詩「タールを塗られて、羽根をむしられて」と詩集『ああ、ひらめよ、おまえのメルヒェンは悪い結末を迎える』の中の詩「羽根を吹く」をみってみる。前者にはこう書かれている、

Geteert und gefedert

Sie mochte mich nur gerupft.

Federn—ich schreibe
über Möwenkonflikte
und gegen die Zeit.

Oder ein Junge mit seinem Atem,
wie er den Flaum über die Zäune
nach nirgendwo trägt.

Flaum, das ist Schlaf und Gänse nach Kilo und Preis.
Jedem Bett seine Last.

Während sie rupfte zwischen den dummen Knien
und die Federn, wie es geschrieben steht, flogen.
schief daunenweich die verordnete Macht.

Geflügel für wen?
Aber ich blies, hielt in Schweben.
Das ist Glaube, wie er sich überträgt;
Zweifel geteert und gefedert.

Neulich habe ich Federn,
wie sie sich finden,
mir zugeschnitten.
Erst Mönche, Stadtschreiber später,
Schriftführer heute halten die Lüge in Fluß.³¹⁾

(要約すると、「私は時間に抗して書く。料理女のむしる羽毛は、吹かれて宙

31) Grass, Günter: Geteert und gefedert. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. V, S.237.

に漂わされ、眠りを誘う、その羽毛を入れたベッドで権力は眠りにつく。私はそれを吹き、宙に浮かせた、それは信心、伝染するような信心だ。しかし、懐疑はタールを塗られて、羽根をむしられている。最近、私はその羽根を削ってペンを作ってみた。))

ここでは、「私」は料理女に羽毛をむしられている。下男の「私」は息を吹いて羽毛を浮かせることができる。むしられている「私」から羽毛がはためき、それが権力を眠らせるベッドとなる。「私」は息を吹き、宙に浮かせようとするが、外では権力や信心というものが力を握っていて、懐疑という羽根も罰せられてしまう(「タールを塗る」とは、昔の刑罰のひとつにあったという)。こうして歴史は権力者の側から、嘘として書かれてきた。「私」はそれに対して、その羽根(懐疑)を自分用に裁ち、それをペンにして、時間に抗して物語(歴史)を書きなおそうとしているのである。こうした権力に対する懐疑を通して書くことによる反抗の表現がこの場合の「羽根を吹く」であるといえよう。

他方、詩「羽根を吹く」(,Federn blasen')の方はブランド引退の際のことを歌ったものである、

(.....)

Draußen, ich weiß, bläht die Macht ihre Backen;
doch keine Feder,
kein Traum wird ihr tanzen.³²⁾

((.....) そうとも、そとでは権力が頬を膨らませているのだ。/だが、どんな羽根だって、/どんな夢だって、そのために踊ることはない。)

ここでも「羽根を吹く」ことは反権力の象徴となっている。「権力」ではなく、長い息、民主主義のための地道な根気と持続する意志こそが、その羽根を浮かせる。そして、この浮かんでいる羽根はなにかというと、願いであり、幸福であるとされている。

「羽根を吹く」とはこのように、反権力のシンボルであり、「慣れ」に対抗する懐疑精神であり、羽毛ベッドで権力を眠らせる、あるいはまた羽根ペンとなって、歴史を書くものである。とはいえ、それは年代記とはならず、「過現未」

32) Grass, Günter: Federn blasen. In: Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. I, S.232.

として、いわば、時間と真実を宙に浮かせるものでもある。

さらに、「子供の時間」という詩では、「子供たちは道に迷い／そしてそれから、宙に浮いていた羽根が、彼等に Geschichte から抜け出す方角を指し示してくれる。」とあるように、この宙に浮いた羽根は、文学の森から見通しがたい現実へ帰るための道を指し示すものである。現実に対する方向づけ、見通しが、この宙に浮かされ緊張の中になんとかバランスをとっている羽根から得られるのである。グラスが『ひらめ』執筆当時前後に作った版画「羽根を吹く男Ⅰ」「羽根を吹く」(1974)、「羽根を吹く男Ⅱ」(1980)は、羽根を宙に浮かせている自画像を描いている。グラスは、羽根を宙に浮かせるという文学創作における詩的自由の享受の中から、選挙応援に余念のなかった頃の現実世界への指針を得ようとしているようでもある。また、ブラントに学んだ長い息の呼吸法は、グラスにとっては造形芸術の手作業のときからなじみのことだったのであろう。

しかし、浮かされた羽根はただ宙に浮いているだけで、どこにも運ばれてはいかない(「タールを塗られて羽根をむしられて」)。どこにも運ばれず、直線的に流れゆく時間にも逆らっているという、時間からも空間からも止揚された羽根の状況とは、「動きの中の静止」であり、詩的自由の場、そしてひいては、時代からのリハビリの場なのかもしれない。³³⁾ 時代を見下す高見でもなく、かといって地をほうようながちがちのリアリズムのまなざしでもなく見るという視点が、その中空には漂っているのである。

まとめとして

『広野』によく現われる「展望」のシーンには、どういう意味があるのだろうか？ホフタラーの指示でフォンターネ像に上らされるフォンティは、正に不滅性の滑稽なパロディであるが、最後に大観覧車に乗ったり、アレクサンダ

33) Grass, Günter: Über das Sekundäre aus primärer Sicht. In: Der Schriftsteller als Zeitgenosse. Göttingen 1996, S.285.「一義的な視点から見た二次的なものについて」(『同時代の作家』)には、こうした「癒し」としての文学の有り様の例が示されている。ここでは『ひらめ』についての読者からグラスへの手紙のことがとりあげられている。「これらの手紙のいくつかは、病院からのものだったが、入院している読者たちはこの分厚い本のおかげで退屈な回復のプロセスをやり過ごすことができたという。そればかりか、作家に確信させてくれたことは、この脂肪太りしいかがわしくも生への飢餓感を有し、見境もなく語り進めていく本がもっとも生き生きと、回復のプロセスに寄与したということである。それ以来、私はこう思うようになった、物語ることは一義的な医学的貢献を果たし得るのだと。」

一広場のテレビ塔に上がるフォンティは、どんな思いで、その展望を楽しんでいたのか？

実はこの小説は、フォンターネを意識して書かれているのだが、そのフォンターネの創作態度としてみなされる「晴れやかに見渡す」という態度とそれは関係がありそうである。ことにこの小説の表題 *Ein weites Feld* がその代表作『エフィ・ブリースト』の名せりふからとられたものであり、そこにはるかにこの現実世界を見渡す諦観を読み取ることも可能だからである。

ところが、グラス自身は、このフォンターネの「晴れやかに見渡す」という態度には疑義がある。グラスによると、フォンターネは晴れやかに見渡していたのではなく、そうした態度が持ちえない状況にあって、なんとか火急のテーマを取り扱おうと文学的創意を動員して、物語的距離を作品に生み出していったとなる。従って、グラスの「展望」は、晴れやかに見渡すということの反映というよりは、そうできないで時代の状況の重たさ、複雑さになんとか距離を取ろうとする試みであるといえよう。作品の中の冒頭ですでに、主人公フォンティに「私はフォンターネ的に晴れやかに見渡すということとはできない」といわせているのには、そういう意味がある。

この展望をもたらす *Heiterkeit* (晴れやかさ) は、グラスにおいてはどうしてもパロディめいたものになる。しかし、にもかかわらず、作品の節々でそれを得ようと試みていることにここでは注目し、それが物語の流れに留保をつけ、回想と再構築をもたらし、内省 (*Reflexion*) の場をなしていくということを、指摘してみた。グラスの *Heiterkeit* には悲観さが混ざり、あるいは詩的自由の可能性として、現実の重苦しきに対する詩的保護区として、作品構成をも複雑化させずにはおかない。多層的で複雑な構成にならざるをえないのは、グラスが創作するにあたり、たえず、こうした詩的自由をもたらす「動きと距離」という現実との緊張を可能にする視点と視角を求めているからである。

もはや現代では、状況を高みから一望するような視点はありえないという認識のもと、グラスには、視点を次々に替え、状況の中にありながらそれに対する距離を保つという不即不離のまなざし (= 浮遊する羽根のまなざし) を、その創作の核に据えていると思われる。グラスにとって詩作とは、「無常なもの」の定着化である。そのために、物語の中に *Klischee* と化したとはいえ、不滅性が探られ、ときどき構図 (ポーズ) をとろうとするのであり、また、それが物語自体の「内省」として、筋の「からまり」を引き起こしもするのである。この「からまり」は、それまでの物語をフラッシュバックしながら、再確認して、内省しあるいは先取りしつつ、物語を変容させ、そこに疑わしさを感じさせる。

これがグラスの作品の読みづらさのひとつの要因ともいえる。

Heiterkeit へのあこがれ、それは詩的自由を享受したいという欲求であるが、現実にはこれは得難い。そこで、グラスは、創作活動の期間、そのフィクションのディテールの中にクリッシュェー化した自分を隠すことによって、その晴れやかな自由の空間を確保しようとする。これはますます得難い状況になりつつあるが、そこでは、どこに作者がいるかということが、一見して見分け難くする工夫によって、彼に「ルンペルシュティルツヒェン風」の喜びがもたらされる。

こうしたフィクションの中に隠れるという在り方は、現実の世界に距離をとれず、疲れ果てているグラスのような作家には不可欠である。それは単に現実逃避というばかりでない。その時間と空間の「跳躍」を許される場で、それは離れすぎもせず、近づきすぎもしないという現実との緊張関係のもと、グラスの言では「現実を広げて」、あらためて現実世界の問題をより広い連関で見ることが可能にしていくものなのではないだろうか。