

同時代の作家ギュンター・グラス

——『蝸牛の日記から』を中心に——

依 岡 隆 児

Der zeitgenössische Schriftsteller, Günter Grass

——Über „Aus dem Tagebuch einer Schnecke“ und andere——

Ryuji YORIOKA

Abstract

In dieser Arbeit möchte ich betonen, daß Günter Grass ein zeitgenössischer Schriftsteller ist. Dabei habe ich seine Kommentare zu den heutigen sogenannten Deutschland-Probleme zum Anlaß meiner Arbeit genommen.

Am Anfang habe ich über die Vielseitigkeit dieses Schriftstellers nachgedacht. Grass ist nicht nur Romancier, sondern auch Dichter, Dramatiker, Graphiker und besonders Bürger, der sich politisch engagiert. derartige solche Vielseitigkeit habe ich von seiner biographischen Seite erklärt. Das heißt: von Geburt an hat er auf dem ‚zwischen-Standpunkt‘ gestanden, wie er zwischen Deutschland und Polen oder zwischen Faschismus und Demokratie ist.

Dieser ‚zwischen-Standpunkt‘ wird auch in Grass' Betätigungen nach dem Krieg gefunden. Nach seiner Rede ‚Schreiben nach Auschwitz‘, holt die Vergangenheit immer die Gegenwart ein. In seinem Roman „Aus dem Tagebuch einer Schnecke“ hat er solchen Zeitbegriff, der die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft mischt, ausprobiert. Hier habe ich den schlagenden Beweis für seinen ‚zwischen-Standpunkt‘ und die aus ihm entstehende Spannung in den Sätzen wie ‚dazwischen bleiben‘ und ‚Federn blasen‘ gesucht.

Weiter wird bewiesen, daß diese Spannung von dem Willen zum Überleben unterhalten wird. Dabei habe ich darauf hingewiesen, daß solcher Wille von der Angst um die Zukunft stets gereizt wird. Diese Angst läßt den Schriftsteller die heutigen gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch ansehen. Hier habe ich seine Haltung des ‚Widerstands‘ besonders betont. Dieser ‚Widerstand‘ hindert die Zeit daran, leicht zu verlaufen und lehrt uns, was die wahre Zeit für die Menschen ist. Nach Grass, nämlich, ist ein Schriftsteller jemand, der gegen die verstreichende Zeit schreibt.

東欧の民主化の動きから東西ドイツの通貨統合という歴史の流れの中で、今や西ドイツの代表的知性と目されている作家ギュンター・グラスは、この動きについても、雑誌や新聞、講演、作品¹⁾などを通じて、率直に意見を述べている。それらによると、彼はこうした「統一」には文字通りの意味では賛成していない。それどころか、二つの国がひとつの「ドイツ」に統一されるといふこと（；厳密に言えば、西ドイツによる東ドイツの吸収・合併）は過去の亡霊（；プロイセ

ンのビスマルクやナチスのヒトラー)を呼び起こすものだから、そうした「統一」という概念でこの問題を考えていくことには反対の立場をとってさえている。慎重すぎると思える程である。彼がかつて東方外交を推進したヴィリー・ブランドに随行してイスラエルを訪問したり、ポーランドと西ドイツの国交正常化にも尽力した²⁾ 作家であり、東ドイツやチェコスロバキア、ハンガリー、ソ連などの反体制の作家仲間に対して率先して連帯の意志表示をしてきた³⁾ 人物であると知る者には、この東西緊張緩和に際しての慎重さには意外な感じもする。彼の支持するSPDや彼の敬愛するブランドですら、この動向にはかなり楽観的な見方をしていることも、ますますグラスの主張を少数意見たらしめてしまっている。しかし、彼の1960年代後半以降の文学と政治両面における活動をじっくりと振り返ってみれば、大よその世論とは裏腹に、今彼がなぜ統一に反対の意見を敢えて公けにするのかが自ずと理解されてくるはずである。

本論では、こうした昨今のドイツ問題に際しての彼の活動を動因として、このグラスが我々と時代を共にする作家であることを、見てゆきたいと思う。そこでまず、話の順序として、私はこの作家が小説を書くだけでなく、詩、戯曲を書き、版画や絵も描き、更には政治活動もするといった多面性を有することを、彼のおいたちの面から少し説明してみようと思う。次に、そうした作家の多面性によって、彼が極端な地点と地点との「間」に自らの立場を見、その緊張に耐えて耐えようとする姿勢をもつに致ったことに言及していく。その際、私は作品の中で好んで使われる表現「途中にいる」とか「羽根を吹く」、「灰色」を手がかりとする。テキストとしては1972年発表の小説『蝸牛の日記から』と当時の講演やエッセイ、詩を主として使用する。更に、こうした彼のいわば「間」の立場が、実は、生きのびようとする意志にしっかりと裏打ちされていることを、彼の作家としての「抵抗」という姿勢から指摘したいと思う。また、あわせて、それが、ドイツ再統一という急転する現代史に対し、なぜ彼が否定的な態度をとるのかという問いへのひとつの答えとなれば、とも考えている。

第一章 「間」という立場、多面的な作家

この作家を称して、「彼は偉大なる力の浪費家である」と評した人⁴⁾がいたが、良きにつけ悪きにつけ、的を得た言い回しだと思う。グラスの活動範囲は多岐に渡っている。「小説家」とか「作家」というレッテルをはるだけではとても十分とはいえない。かつて彼は石工であったし、ジャズのドラマーでもあった。そして、今でも版画家・画家として活動してもいる。あるいは、詩人である、戯曲家である。更に、小説を書きながら政治にも関与し、市民グループを結成したりもした。最近ではインドのカルカッタのスラムで半年間生活し、その時のエッセイとスケッチと詩からなるという趣向の本⁵⁾を出版してもいる。これなどは、彼の多面性がいかんなく発揮されたといってよい作品だろう。

確かに、グラスのもっとも評価されている分野は小説といえるのだろうが、しかし、その他の

分野における活動がもしなかったとすれば、この「小説家＝グラス」もいなかったようにも思われる。彼の表現には言葉の経済性という観念などまったくないかのように、言葉が過剰で、むしろ、それはとっぴなイメージからイメージへと奔放な運動が展開される「場」といった方がよい。例えば、小説における言葉の過剰さは、逆に言えば、言葉を唯一の素材とは考えなくてよい程、彼が言葉に対してとらわれていないことを意味するのかもしれない。彼は小説を書く時、その個々の重要なイメージを定着させるために、まずそれを詩に書き、版画や絵にするという。なにかイメージが湧き上り、それが自分にとって客観的と思える程明確になるとすれば、彼は言葉という素材に限定されることなく、それを版画に彫ったり、絵に描いたりという表現手段によって、言葉による表現を補っていくのである。彼はそういう多様な表現の仕方を、ごく自然にやってしまう。彼は文学のあの密室的な厳かさとか専門家の知ったかぶりから、ある種の距離をとり、巧まざる饒舌さ、力強さ、親しみ、温かさ、素朴さ、ウィットというものを、我々に取り戻してくれているようにも見える。そういうわけで、私もまた、敬愛をこめないわけではなく、彼のことを「偉大なる力の浪費家」と呼びたくなるのである。

それでは、彼のこの多様にして活力に満ちた個性は、一体どこから生まれてきたのだろうか。彼のおいたちを『蝸牛の日記から』の記述に即しながら、少し見てみることにしよう。

グラスの伝記の最初の文は、1927年にダンツィヒに生まれる、である。このデータだけでも十分彼のことを物語っている。というのも、この出発点が様々な対立の「間」という、後に述べる彼の立場を方向づけたといってもよいからである。

まず、空間的な意味において考えてみよう。つまり、生まれた場所「ダンツィヒ」である。周知のように、この都市は現在ではポーランドに属するバルト海沿岸の港町で、今はグダニスクと呼ばれている。しかし、もともとは自由市であり、その地理的な重要性からいつの時代でも近隣諸国の支配欲をそそる都市であり続けた。グラスの生まれた頃は、北欧、東欧、ロシアやポーランド、ドイツなどから人々が集まる国際都市で、『ブリキの太鼓』でも描かれて入るように、場末の安酒場でも数カ国語がとびかうのが常で、酒場のウェイターすら数カ国が操つれなくてはつとまらなかったという。⁶⁾

グラスの生まれた1927年当時のこの町については、自伝的色あいも濃い小説『蝸牛の日記から』にこう書かれている。

私は、知っているだろうが、自由市ダンツィヒ生まれだ。その町は第一次大戦後ドイツ帝国から分離され、近接する地域とともに国際連盟の管轄下に置かれた。憲法第73条はこう言っていた、「自由市ダンツィヒに住むすべての市民は法の前に平等である。例外法規は認められない。」(……)

しかし、(1929年8月の人口統計によれば)自由市の40万以上の市民(その中に、二歳たらずの私も入っていたのだが)の中には10,448人のユダヤ人も登録されて住んでいた、彼らの内、改宗したのはごくわずかであった。(15)

このように、当時のダンツィヒは国際連盟の管轄下に置かれ、ダンツィヒ市民としてドイツ人とポーランド人が主として住む町であった。そこにユダヤ人とカスラブ系少数民族（グラスの母方のカシューブ人など）の人々が混入し、共存する形態をとっていた。

グラスはこの町の効外で、カシューブ人とドイツ人を親にもつ子供として生まれ育った。ドイツ人である父親は、彼に言わせれば、「典型的な日和見主義の追随者」⁷⁾であった。それに対して、母親はカシュバイ出身で、その実家には後にポーランドのドイツへの併合のきっかけとなるポーランド郵便局に勤めていたおじ⁸⁾がいる家系であった。1936年にナチスに入党した彼の父とこうした血縁の母親との間に対立があったことは想像に難くないだろう。また、宗教に関しても、家庭内に対立があったようである。というのも、父はプロテスタントであるのに対し、母はカトリックであったからだ。グラス自身は、一応母方に従って、彼に言わせると「まったくゆるやかに」⁹⁾カトリック信徒として育てられた。後にナチス台頭を許すような硬着化したカトリック教会に対する彼の批判は痛烈であるが、彼自身はそのカトリック臭さが抜けないという矛盾した自分を戦後ずっと意識し続けている。(1974年、カトリック教会脱退)

それでは、今度は彼の生まれ育った時代という点ではどうだろうか。まずは、またしても『蝸牛の日記から』から引用しておく。

交互にドイツ国家主義者と社会民主主義者とが大連立政権を作っていた。1930年ドイツ国家党のエルンスト・ツィーム博士は少数政権を決意した。それ以降、彼は国家社会主義者の12票を頼りにすることとなった。12年後、NSDAP（国家社会主義ドイツ労働党）は行進を召集した。午前中は町の中心へ、午後は効外のラングフルヘ行き、とうとう最後には横断幕と旗の下で疲れてしまい、庭園風喫茶店クライン・ハンマーパルクに集まり、そこを満員にしたのであった。最後の決意表明は「ユダヤ人は我々の不幸だ」というモットーのもと行われた。各種の新聞はそれを印象深いと報じた。(15 f.)

このように、グラスの幼少の頃は、時代的には徐々に下層市民階級の支持を集めつつあったナチスのプロパガンダに、人々がごく自然に応じていく過程であったと言える。彼自身も愛国少年として、ヒトラー・ユーゲントの雑誌の懸賞作文で賞を受けたり、勤労奉仕隊（Arbeitsdienst）などナチス下部組織で活動していたりした。少年の純粋さに、ナチスのプロパガンダは訴えかけ、彼を愛国主義的、国粹主義的な風潮に無批判に従わせていったのである。

時間的な側面についてももう少し触れておくと、1927年生まれというのはまた、微妙な世代でもある。即ち、第二次大戦時には十四歳から十七、八歳であったということになり、従って、一応は戦争責任はないと公言できる年代に何とか属している。しかし、実際には彼自身、戦時下には空軍補助員として従軍し、負傷し、兵士としてアメリカの捕虜収容所に入れられている。そして、終戦後はアメリカ占領軍の再教育によって、「強制収容所（KZ）」の存在を知らされ、かく然とする。¹⁰⁾ 今までの価値観がグラス細工の工場に戦車が突っ込んでいった時のように、音をたてて崩れていくのを彼は体験したのであった。この体験はその後の彼の生き方と深い所で関わりを

持つこととなり、また、今だにその記憶は彼の中で「開いた傷口」¹¹⁾のように痛々しく残り続けているのである。

このように、戦時下において根っからのナチスにもなれず、筋金入りの抵抗の戦士となるにも若すぎた世代の彼は、戦後、特に1950年代の奇蹟ともいわれる経済復興の時代において、ドイツ人達がまたしても何もなかったかのように繁栄に酔いしれ、戦争という過去を忘れてしまおうとすることに、激しい憤りを感じるのである。彼は自ら育った時代を否定され、しかも、その記憶から離れられないまま、新しいデモクラシーの時代を生き続けなくてはいけない。しかも、その新しい世の中には過去からの「悪臭」が到るところでたちこめているというのに、人々はそれに気づかないでいる。彼の世代はそれに対して中途半端に両方の時代に属していたので、かえってこの過去からの悪臭を嗅ぎわける臭覚を備えていたのである。¹²⁾

こうして、1950年代のグラスには、戦後復興という波に安易に乗ることのできない多感な若者の影がついてまわるのである。この頃の彼は彫刻の勉強をしながらも、「言葉の下痢にかかってしまった」¹³⁾状態で詩や散文を書きまくっていた。当時のことを、彼自身に語らせてみよう。『蝸牛』で彼はこう回想している。

その後、私はかなり長い間、ほとんど生活らしい生活をしなかった。ただ書くばかりで、分散したものの集積所となっていた。私の所にあったのは、即ち、死んでいった多くの若者達、父親達の犯罪と息子達による罪の宣告、アネクドートの中に滑稽さを集める引退した道化師、埋もれた、今ではぼんやりと真実を証明するだけのメルヒェン、電池、気付け薬の小瓶、とれたボタンのコレクション、その他のもので、例えば、ポケットナイフなどは数年来、その落し主を探している。私はすべてを記録し、正当な持ち主に返してやろうとしたのだった。(66)

作家グラスは、このように当時の自分のことを「分散したものの集積所」だったと述懐している。ここで「分散したもの」というのは、戦争で失われていったもの（例えば、故郷ダンツィヒ）、戦後の新しい時代の波の中で埋もれていったもの（例えば、自分の中に今も確かにあるファシスト的要素）、その本来あるべき所にあることができなかつたもの（例えば、彼と同年輩の若者が戦争を生き残れなかつた人々）のことを言っているのであろう。そして、過去にこだわる者として、彼はそれらを拾い集め、作品として表現していこうとしたのである。時は正に、新しい時代にならんとしており、ファシズムの時代はなかつたこととして清算しておく方が大概の人々にとって好都合に思えはじめてきた時であった。新しい時代の発展のために、古いゴタゴタは忘れよう！ しかし、グラスはそうした時代の流れに自分が押し流されていくことに抗ったのである。彼はまず、過去を見つめ直すことから、自らの^{キャリア}経歴をスタートさせた作家であった。

そして、1950年代の現在をまやかしとペテンだらけの十年間と見、¹⁴⁾過去にこだわり続けるこの作家の記念碑ともいべき作品が、1950年代の最後の年に発表された小説『ブリキの太鼓』だったのである。そこでは数奇の運命をたどる小人の主人公オスカルを縦系に、ドイツの近過去が、戦前・戦中・戦後に分けて叙事的に物語られている。そして、その主人公にして語り手の視

点が標準よりずっと下に設定されていたことによって、この時代を生きた人々の普通の生活をなんの虚飾もなく表現することが可能とされていた。あらかじめ価値判断を下すことなくあるがままを表現しようとするこの作品の態度は、ファシズムという過去をたまたま現われた一狂信的集団による犯罪で、一般の人々が巧みに眩惑された悪夢であり、そしてそれ故、それは許されるものだととらえることを妨げた。この点は、この作品の独特な点であり、また、誠実で説得力のある点、あるいは時代という無名性の雲の中で休らいていたがる人々にとっては、正にゾッとさせる点であったはずである。

この作品は、彼とともに生きた過去の人々が集り集積所でもあった。そうした人達の罪や悲しみ、怒りや憤り、小賢しさややるせなさ、悲しいが故に朗らかになるという心の動き、諧謔、なんども絶望したものの持つフモールといったものまで、そこには収集されている。人間のこうした良くも悪くもある側面を無視して、何もなかったかのように、戦後ゼロから出発する¹⁵⁾ ということは、グラスにはどうしてもできなかつたのである。『ブリキの太鼓』をはじめとする、いわゆる「ダンツィヒ三部作」において、彼は舞台を失われた故郷ダンツィヒに求めたが、彼はそこで専ら過去を扱っていたのだと言っている。

以上、私は作家グラスの多様性が、その特異なおいたちから育ってきたことに着目してみた。つまり、ダンツィヒ生まれという点で、ドイツを半分離れて見ることができる地理的・心理的距離感を生来持っていたこと。いまひとつは、1927年生まれという点で、ファシズムの時代とそれに続くデモクラシーの時代を両方目のあたりにしてきた結果、そのふたつの時代のはざまで生きざるを得なかつたという歴史的要因があつたことである。要するに、彼は極端な地点と地点との「間」で生きるという宿命を背負い、そしてそのいわゆる「間」の立場こそ、自らの立つべきところとして、自分の作家であり市民でもあるこれからの生き方を確認していったのである。

そういう意味で、『ブリキの太鼓』の結末はそれからの作家グラスに関して、暗示的な終わり方であつた。人々に涙を催させる太鼓叩きによって戦後の成功者に収まったオスカルも、今や三十歳を迎えようとしている。ところが、この背中にこぶを付けた小男は、ここであっさりとその地位を投げ捨て、名声から逃れるかのようにパリへ逃走していく。パリのメトロ駅の運命のようなエスカレーターに運ばれながら、彼は自らの半生を振り返り、これからの生き方について思いめぐらしている。そして、秘かに、この「なすべきなかさざるべきか」のハムレット的煩悶の中から、市民として大人として新たな生活をはじめなくてはならないということを確信していく、というところでこの作品は幕を閉じたのであつた。しかし、私には、それがまた、一人の市民としてのグラスの出発点とも重なって見えるのである。

この若い頃あまりに純粹すぎて「やけどした子供」¹⁶⁾ となつたドイツの作家は、今や純粹さを恐れ、警戒し、極端にまで進むことを取えてしない。しかし、こうした英雄的とはいえないあり方が、かえって、戦争で敗北と挫折を味わつた後のグラスを救ってくれたとも言える。極端にな

らないということは無限の可能性を生む。グラスというひとつの源から汲めども尽きぬエネルギーが湧いてくる。彼のことを詩人だと言い切ってはいけない、勿論、彼を版画家と言っても十分ではない、小説家と言うだけでもなにか言い足りない、かといって政治家と決めつけてしまうのも乱暴だ。そんな中途半端なあり方に、グラス自身は自足しているようにも見える。恐らく、グラスというひとつの源があって、そこから様々な活動が派生しているだけのことなのだろう。彼は単なる詩人でも版画家でも政治家でもないということによって、グラスといういろいろな面をもったひとりの人間である可能性を得たのかもしれない。彼にとって大切だったのは、なにか落ちつきのよい「呼び名」を手に入れることではなくて、ましてや名声の後ろで安らうことなく、むしろ、多様な存在であり続けるひとりの生きた人間でいることだったのだろう。

次章においては、「ダンツィヒ三部作」で過去を一応扱い終えたグラスが、その後、こうした「間」の立場のもと、いかに書くことを続けていくかを見ていく。

第二章 「途中にいる」、「蝸牛」の作家

グラスは『ブリキの太鼓』の成功によって世界的に有名になった。時の人となり、また、専門家や文学仲間¹⁷⁾からも概ね高い評価が与えられていた。数々の文学賞を授賞し、各国で翻訳され、彼は今や名実ともに戦後西ドイツを代表する作家となっていた。しかし、この作家は、その名声を得たその後、書くことがより困難になったと言っている。それは、ひとつには、講演したり新聞や雑誌からことあるごとに意見を求められたりと、作家としての付随的な雑事を担わなくてはならなくなったからであろう。このような煩わしさを避けて沈黙を守る作家もいるだろうが、グラスはそうした煩わしさも作家であることの不可避的な部分、あるいは大切な使命と考えた¹⁸⁾ので、以前のようにただ書いているだけというわけにはいかなかったのである。

しかし、より本質的には、ここでいう書くことの困難とは『ブリキの太鼓』をはじめとするいわゆるダンツィヒ三部作で扱われた「過去」が現在を生きるグラスにその今を表現することを難かしくさせるようになる、ということだったと思われる。彼はダンツィヒ三部作で「過去」を語り終えたとしたかったのだが、その「過去」はそんなに簡単には振り切れなかったのである。この「過去」が絶えず彼に追いついてきて、それが今を生きようとするグラスにとって抵抗となる——この間の事情を以下においてもう少し詳しく見ていくこととしよう。

1990年初めに行われた講演「アウシュヴィッツの後に書くこと」¹⁹⁾において、彼は今までの自分の文学活動を跡づけてみせているが、そこで彼はこう述べている。

(……) 次のことを理解しはじめするには更に(；敗戦後)数年が必要でした。つまり、これ(；アウシュヴィッツ)は現実であり続けることを止めないだろう、私達の恥辱は押しやられることもなければ克服されることもないだろう。これらの(；アウシュヴィッツの)写真——

靴とか眼鏡とか髪の毛とか死体とかの — の説得力ある対象性 (Gegenständlichkeit) は抽象性を拒んでいます。アウシュヴィッツは説明する言葉に取り囲まれているにもかかわらず、決して把握されることはないのです。

このように彼は、敗戦後、アメリカの捕虜収容所で再教育を受ける際、ナチスの強制収容所の記録写真を数多く見せられた時のことを回想している。ここでいう 'Gegenständlichkeit' (「対象性」) とは、強制収容所の写真に写っている靴とか眼鏡とか死体といった「もの」がいかなる抽象化をも拒絶して、その「もの」としての性質でもってグラスに直接語りかけてくるといったニュアンスで使われている。そして、それによると、こうした決して把握できない「対象性」を有したものが、過去の暗闇から現れてくるその直接的な衝迫力でもって、戦後現代を生きる彼にとっての表現への誘惑となり、そうやって彼を絶えず過去へ引き戻しているようである。彼の中では過去は現在であることを止めようとはしない。抽象化とかそのための道具である言葉とかでは役に立たず、ただ直接的な具体性でのみかろうじて触れられるかもしれない対象を、グラスは相手にしている。それ故にこそ、彼の書くものは極度に具体的になるのである。抽象化や還元化したのでは肝腎のものが伝えられないというもどかしい思いが、かえってかれを饒舌にし、飽きもせず書き続けさせることになる。

ダンツィヒ三部作以降、戦後現在に表現を与えようとしはじめた頃のグラスに対して、彼はダンツィヒという過去のことだけを書いているべきだったという批判が加えられていた。その批判に対して答えるという形で、同じ講演で彼は現在を生きる作家としての出発点をこんな風に語ってくれている。

しかし、アウシュヴィッツの後に書くことは、どんなに慎重であっても解決することはできなかったし、また、今もできないのです。過去は現在の領域と未来の領域に濃い影を投げかけています。私は、'Vergegenkunft' とその時間概念を名付けましたが、それを『蝸牛の日記から』において試みることができたのです。

「アウシュヴィッツの後に書くこと」という錘が、グラスとその世代の作家達の歩みを鈍らせてしまう。ドイツの現代作家や詩人達は「アウシュヴィッツの後には詩は書けない」という否定的命題を、あたかも十字架のように背負って、先へ進まなくてはならなかった。彼らの心の最も深い所では、過去がいつも目醒めていて、彼らはどんなに無自覚に詩を書いているが、やはりこの「アウシュヴィッツ」という呪文からは逃れられてはいないのである。²⁰⁾ 勿論、アウシュヴィッツに代表される非人間的なファシズムの時代という過去だけを書くことは、アウシュヴィッツ以降も生き続けなくてはならなかった者としては不自然なことであろう。しかし、かといって、その過去とはまったく無関係に現在とか未来を書くことも同様に彼らには不可能なのである。

アドルノはかつてこう言った、「アウシュヴィッツの後に書くことは野蛮である。そして、そう

することは今日において、なぜ詩を書くことが不可能となったかという認識をも損うこととなる」²¹⁾と。この言葉を世の人々のように詩を書くことの禁止としてではなくて、「戒め (Gebot)」として読みとるところから、グラスの新たな創作活動がはじまったといっても過言ではない。というのも、詩人に書くことを禁じることは、彼に言わせると、「鳥達に歌うことを禁じる」²²⁾ ようなものだからである。彼はこう言う、「そのアドルノの戒め (Gebot) — そもそもそういうものがあればですが — に対してはただ書くことによってしか反駁できなかった」。そう言うグラスは、それ故、書きに書いたのである。かつて1970年に彼はアドルノのこの言葉の内, nach' という前置詞を「アウシュヴィッツの後に」ではなくて「アウシュヴィッツを規準にして」という風に意識的に読み替えたことがあったが、²³⁾ このようにアウシュヴィッツ=過去を意識下に置きながら書き続けようとする彼の精力的な創作態度は、当時から一貫していたと言えよう。

とはいえ、彼のアドルノへの反論のは試み、即ち、アウシュヴィッツの後に書くことの証明は、ただ過去 (ダンツィヒ) を書いていけばよいといった「慎重な」態度ではかなわなかった。様々な批判をよそに、グラスはダンツィヒ三部作の後には、果敢に戦後現代を描き、更に未来をも表現しようと試みはじめるのである。

その際、彼がとった手法とは、Vergegenkunft' 即ち、「過去—現在—未来時制」という第四の時間感覚だったのである。それはまた、過去 (アウシュヴィッツ) は現在にも未来にも影を落としているという認識のある意味での帰結であったとも言えよう。

小説『蝸牛の日記から』はその、Vergegenkunft' の手法を試みた作品だったと、グラスは述懐する。即ち、それによると、ハイネの断片にヒントを得て書いたシナゴークの歴史 (; 特に、ファシズムの時代におけるダンツィヒのユダヤ人達の) という「過去」の叙述と、1969年の連邦議会選挙に向けてのグラス自身関わった選挙運動という「現在」の叙述、そしてその1969年の「現在」から見れば未来の1971年に行われることとなるデューラー生誕五百年記念の講演「進歩の中の静止について」のための準備作業という意味での「未来」 — この三つの時間が、語り手「私」が四人の子供達に質問されるということで接点をもちながら、混ぜ合わされ、「日記」として形式化される²⁴⁾ のである。

例えば、こんな具合である。

なんといってもそうなんだ、ラウルよ、レコード・プレーヤーは買わない。疑惑は以前の防備施設であるバスチオン・カニンヒェンの土塁の上を散歩する時、縞のニッカ・ボッカをはいた。ベッティナもまた、自分のことを言う時、我々はと言う。ポンの省庁ではかなりの自殺がおきている、役人や秘書達の。バルツェルはキージンガーを否認する。グラザー博士はニュルンベルクでメランコリーと関係しているのだろうか。疑惑は眼鏡をかけていなかった…

(22)

こんな調子で、ひとつの段落においても、一文ごとにそれぞれ違う文脈の話題が羅列されていくのである。息子 (ラウル) にレコード・プレーヤーを買うことを断念させようとしているかと

思えば、「疑惑」という半空想的な人物の日常が割り込んできて、今度は突如、「私」が指導する選挙運動の中間のエピソードが、更には、当時の政局の大局を話題とし、グラザー博士が登場したりと、この段落の中では接続詞なしでセンテンスが並べられ、雑多な出来事がそこには収集されているといった印象を与える。この小説は、全体としても、これら三つの局面（過去・現在・未来）をひとつの物語に鑄込み、新たな「現実」を作ろうとしているように、思われる。私達が日常考えがちな区分で時間は流れるのではなくて、物語の中では別の時間が生じているようにも、感じる。ところで、そもそも、物語とはなんだろう。それは過去が現在に出会うことだ、と私は考える。ところが、その過去はまた、未来をもはらんでいる。いや、物語は未来を先取りすることだってある。時間はそうした物語の「時間」となることによって、再び生き生きとした連関を理解するようになる。

具体的に言えば、例えば、連想という形で物語が結ばれている。『蝸牛』の6章を見ると、ここではまず、時の流れのことが問題となっていて、そこから、「私」の世代の仲間達の紹介に移り、「早くから身についた年寄り臭さ(45)」、そこから、「友情」ということに主眼を移し、「疑惑」とラーバンの友情のことが語られ、その一方で、選挙運動の講演「くず鉄(alte Eisen)の講演」のことが報告され、老人の発言者のエピソード、年金生活者の苦渋の状況、そしてその延長として「若さと効率が神話として市場を規定する社会」(48)についての考察があり、後の「進歩の中の静止について」という講演内容とも重なってくる。このように、ここでは「世代」というひとつのテーマにおいて、様々な物語の局面が結びつけられていると言ってよいだろう。こうした語り手の内面での関連付けは、時間的断絶を超えて、通常ではあり得ない時間の配列・混合を可能にしている。

物語の時間は充実している。それは、そこでは時間が疎外されず、必ずしも直線的に進むわけではない本来の姿をして、逆戻りや先取りをしつつ、「今」を流れるからである。グラスはそのことを、『蝸牛』をはじめのあたってこんな風に「私」に語らせている。

私はまわり道(あるいは脱線)をしてお前達に話してみようと思う。しばしば我を忘れ、傷つき、時には引き戻され、責任を求められないにしても、その間、たっぷりと嘘を混ぜて、そして最後にはなにもかもが本当になるといった風に。いくつかのことについては私は回りくどく黙っておこうと思う。ある箇所は先取りし、また別のところは後になってはじめて、そしてまた、部分的に明らかになるといった風にしよう。もし、私の文がこのようからまり、ただ徐々にのみ先細っていくとしても、ソワソワしたり、爪をかんだりということはしなくていてくれればいいのだが。私は思うのだが、一直線に目標に到達すること程、気分を重くすることはあまりないのだ。私はそう、時間を持っている、かなりたくさん時間を。(11f.)

このように、物語することはそれ独特の意味の中で時間を再編成していくことである。そして、かえってこのことが、過去と現在と未来という三時制の区分自体が実は便宜的なフィクションに過ぎないということを、明らかにしてしまう程である。もっともグラスの物語においては、こうし

た時間の区分ばかりでなく、また、一般的にあたり前と思われている様々な区分が疑問視され、そこに別の奇妙な連がりの可能性が示唆されていく。すると、そこに詩が生まれているのである。グラスにとって、詩とは小説をはじめとする散文に先立ってあるもので、言ってみれば、イメージの試金石であった。彼においては小説（物語）は極めて詩的である。小説を書いている時でも、重要なイメージに関してはまず、彼は詩にして確かめるといふ。では、物語作者の彼にとって、詩や詩的イメージはなぜ重要なのだろうか？それは、詩とは現実の再編成であるからであり、より端的には、詩とはその人特有のものの見方といえるからである。

物語とは、そうすると、詩におけるような本当の意味での時間を、より具体的な形で人間に取り戻させることなのかもしれない。それはともかく、『蝸牛の日記から』という物語をもっとよく見てみることにしよう。

「世界的に有名な作家」(222)＝語り手の「私」は1969年の連邦議会選挙に向け、社会民主党(SPD)の応援のため西ドイツ各地を旅して回っている。延べ94回に及ぶ講演と彼自身のアイデアによる「選挙民イニシアティブ」というSPDの選挙応援のための自発的市民グループを約60個、各地で発足させ、発展を促した。²⁵⁾「私」の友人・知人・家族・仲間達とか各地のSPD党員や選挙民イニシアティブの人達のことを盛り込みながら、中古のVWバスで「なんとか3万1千キロ無事故で」(237)走破していく選挙運動の過程が報告される。これがまず第一の局面である。そして、この「現在」をベースにして、そこにダンツィヒ・シナゴークの解散を目撃している「疑惑」というあだ名をもつヘルマン・オットーという人物の物語が挿入されていく。これが第二の「過去」の局面である。

「疑惑」とは第二次大戦前にダンツィヒでユダヤ人学校の教師をしていた人物である。彼自身はユダヤ人ではないが、その「疑惑」というあだ名を頂戴したゆえんでもあるショーペンハウアー仕込みの懐疑精神(；「認識の前に観察し、決してヘーゲル流にあらかじめ認識されたものに観察された成果を委ねないこと」(42))とシナゴークの解散とユダヤ人移住に際してのその親ユダヤ的態度の故に、ナチスの台頭する中、彼は身の危険を感じ、この町を後にしていく。そして彼は、町はずれの自転車屋シュトンマの家の地下室で戦争が過ぎ去るのを待つこととなる。ところで彼の趣味は蝸牛を集めることなのだが、彼は蝸牛の中に進歩の本質を見、それをユートピアとメランコリーという二つの極端な地点を媒介する者であると考えた。(「ふたつ(；ユートピアとメランコリー)の間を」蝸牛が媒介するのを(……)、彼は見たことだろう。)(80)そして実際、物語ではシュトンマの娘リズベトのメランコリー状態を治ゆし、普通の欲求をもつ女に回復させたのは、この「蝸牛」だったということになっている。

ところで、「疑惑」の趣味は蝸牛を集めることだという場合の「収集」に関しては、作品の中どころも言われている。

収集は分散した状態への答えである(……)(184)

同時に、収集は秒の中に集められた時間を分散する、疑惑が彼のリズムベトや彼の主人シュトンマのために自分が作った物語で緻密にのしかかっている時間を分散した時、(……) (184)

(……)、収集はメランコリーの動的表現である。(185)

「分散したものの集積所」がかつてのグラスであり、その作品であった。ところがここでは、収集とは分散したものを集めながら、かつ、重くのしかかる時間を分散するという。「秒の中に集められた時間」とはなんだろう？つまり、密度の濃い時間、重々しく 密な時間ということで、要するに、メランコリーの時=分散した状態のことであろう。そのままではただ分散しているだけのものたちは、時間を重くしてしまい、メランコリー状態になる。しかし、ひとたびその分散したものを集めてみると、今度はその重々しい時間をそれは晴らしてくれるという。これは、恐らく、分散したものを集めることによって、その分散したものを具体的に対象として見られるようになるからであろう。とらえどころのない時間もその構成要素として手中に収められれば、その漠然としたメランコリーに抵抗する術もあろうというものである。

また、「蝸牛を踏みつぶすこと程たやすいことはない、蝸牛はそうすることを促す」(224)とあるように、蝸牛は人々に暴力衝動をおぼえさせるものでもある。ゆっくり前進する進歩というものには一般に人は苛立ち、それを取り除くことによって自分を確認したがるものなのだろうか。「蝸牛」は人々に自分に対する不安を呼び起こすものなのかもしれない。

小説『蝸牛の日記から』も一匹の蝸牛として、読者に不安と苛立ちを呼び起こす。そのくねくねした歩みに、現実世界での嫌悪すべき不快さ・メランコリーが凝縮され、ひとつの対象となるのを感じる。読者はそこに「吸収蝸牛」(211)の場合と同様に外化された「悪」を見る。勿論、この小説は読者に踏みつぶされてしまうことも予測しているのだ。そして、この小説を超えて次の作品(『ひらめ』)を既に意図しはじめている作者も、自らがこの作品にとどまっていることを望んでいない。つまり、そういうことが、「メランコリーの動的表現」ということになるのであろうか。

それはさておき、こうした収集される蝸牛についての考察が、この小説の付録「進歩の中の静止について」という、グラス自身がそれから数年後に行うことになる講演の内容と重なってくるのである。

この蝸牛を進歩ととらえる考えは、小説の中で、当時1960年代後半の時代背景の中で深められていく。これが第三の「未来」の局面である。この時代には、学生運動やアメリカ型の大量消費社会とソ連型の教条的な社会主義社会という二つのユートピアの対立、大連立政権のもとでの若者の過激化と無気力があつた。アフリカのビアフラ内戦で数百万人が命をおとし、「ブラハの春」はワルシャワ条約機構の戦車に踏みこじられ、ベトナムでは戦争が長期化していた。そんななか、1969年には人類が初めて月に到達する。人類の進歩がこのアポロ月面着陸によってその極致にまで達したかのように見えたのも、この時代であったことを忘れてはならない。1960年代後半は超

大同土の対立と慢性化する地域の紛争、見せかけの平和のもとでの若者達の苛立ち、そして科学技術の時代であった。人間は、その時、ちょうど16世紀にデューラーが描いた「メレンコリア I」のように、²⁶⁾ 飛躍的な科学技術の発展の中、不機嫌にふさぎこんでいるようだった。

こうした時代背景において、しかしながら「小さな一歩」政策のSPDが1969年に小連立政権を樹立し、政権の座に就くに及んで、このアポロに象徴される人類の進歩が現実にも少し動きはじめたのである。ところで、小説の語り手「私」は、このような進歩のスピードの緩慢なことを蝸牛になぞらえ、そうした時代の流れに対して性急になることなく、理性によって一步一步の改革を実践し、人間の進歩に貢献していくべきだという主張を展開していく。作家としてのグラスも、作品の中でこの時代の出来事をこのようにひとつひとつ拾い上げ、数え上げることによって、時代のメランコリーに抵抗を試みていたとも言えるだろう。

こうした三つの局面が、原則的にはひとつの話のまとまりごとに行きあける形式で、あたかも断片の寄せ集めのように、かなりゆるやかに組み合わせられ、ひとつの作品を構成していく。語り手「私」はこの作品の中で、今までの作品は完璧だったというある記者に反論する形で、自作についてこう語っている。

「(……) あなたはいつも完璧ではなかったですか。」

「断じて違う、いつも束ねられた断片に過ぎなかった。」(231)

グラス自身にとっても、このように作品は今も昔も「束ねられた断片」なのであって、彼もまた完璧ななにかを意図したわけではないのである。年代記のように直線的に流れていく時間に対して、ここでは独特な時の流れが形成されている。ここでは、過去がなんども復活し、また近未来という時間も介入してくることで、時間の流れがしばしば引止められているように見える。いわゆる脱線とかまわり道という時間のためらいが、時間の「遊び」とでもいうものが、時間を容れる「空間」となっているとも言える。さもなければ、時間は流れに流れ、やがて肝腎の人間をおきざりにして失速してしまうだろうから。時間は物語の網の目からめとられることで、そこにひとつの充実した「今」が静止していることを感じさせてくれるだろう。しかし、その感覚たるや、必ずしも快いものとは限らないことも触れておかななくてはなるまい。

そもそも、グラスにこうした時間感覚を必要とさせたものはなんだったのだろうか。既に述べたように、そのきっかけはいかなる抽象化も許さぬ「アウシュヴィッツ」という「痛々しく開いた傷口」だったのである。言うなれば、「アウシュヴィッツ」とは文明の歴史における「区切り(Zäsur)」とでもいうべきものである。それは「癒されることのない断絶」であり、忘れ難い恥辱である。当然ながら、この「アウシュヴィッツ」の前と後ろでは詩そのものも変わらないではない。即ち、その後にかかれる詩はどれも、この「アウシュヴィッツ」というらく印を押されており、それを消し去ることができず、どこかに暗い影を帯び、結局は一貫していることができなくなるのである。純粹であると称するのは実は偽りに他ならないと感じているが故に、純粹に

詩を書こうとすることはまやかしである。そして、それは結局のところ本当の純粹さを踏みにじってしまうから「野蛮」ということになる。それはふさがることのない傷に触れることだから、アウシュヴィッツの後に詩を書くことは不快で不毛で暴力的で一貫していないということになる。しかしながら、現代において詩を書くこと、即ち、傷口を開き、過去に目醒め続けることは、それがどんなに忌わしいことであっても、決して止めるべきではないのである。

グラスはそういう風にアドルノの言葉を受け取った。勿論、そうであるが故に、彼は自らの創作活動の中に、洗練されることのないとも「野蛮」なものを意識してもいたのだ。彼はその際、アドルノの「戒め」からまず、純粹な色の断念を学んだ、と講演「アウシュヴィッツの後に書くこと」では言われている。そして、彼は「灰色」を、「その無限の色あい」を描くことを自分に対する指示として受け取る。この「灰色」の表現は、彼のイメージとしては、信仰の代わりに疑惑を置くことに近く、また、「純粹な音に対する不信」とでも言うべき「禁欲 (Askese)」にも通じるものである。「灰色」——「疑惑」——「アスケーゼ」という結がりの中に、グラスは神秘主義的な信仰を見るのではなく、むしろ、「新しい豊かさ」を見ている。そこでは青白い美でも、無時間的に手入れされた調子でもなく、現実の色あいが出されることとなる。即ち、「アスケーゼ」とは、観念的・抽象的なものへの懷疑を通して、現実の色を表現しようとする態度であるとも言えるものである。また、「アスケーゼ」とは自分に到る道でもある。それは、既存の落ちつきのよい、見るからに美しい観念の中で自分を見るのではなく、現実の色である「灰色」の多様さの中で改めて自分を凝視することである。だから、グラスは「アスケーゼ」についてこうも言うのである。

アスケーゼとは、しかしまた、自らの立場を定めることでもある。²⁷⁾

「灰色」とは中立・中性を意味するのではなく、「疑惑」は単にシニカルなものではなく、「アスケーゼ」とは超越的・神秘主義的なものではない。グラスにおいてはそれは多様な現実を見、その中で自分の立場を主張していくという積極的・能動的な態度であることが理解されなくてはならない。

現実の様々な対立の中で耐えられるのがグラスという人物である。このようなグラスにとって詩とは、どこかの落ちつける極端な地点に休らっていることではなくて、むしろ、その極端と別の極端を媒介していくことである。彼の作品にはこうした動きが多々見られる。例えば、『蝸牛の日記から』ではこの動きは子供達の抱く疑問が語り手の「私」の立場を疑わしくするということによって生じてくる。

子供達よ、お前達は疑い、こう言う、そんなものはないし、またなかったんだ、疑惑なんて人はね、と。(234 f.)

このように、作品は自らの内でその真実性が疑問視され、物語の取り消しを行いながら、フィク

ジョンと現実のはざままで進んでいく。グラスの詩的世界においては、フィクションと現実は混ざり合い、意図したものと意図しなかったものが見分け難くなり、望むことが望まないことに、望まないことが望むことになる。「疑惑」を更に疑っていけば最後には真実だけが残ることになるかもしれないし、進歩は静止し、講演草稿はいつしか小説という形をとることだってあるだろう。視覚的なものは聴覚的にとらえられ、雌雄の区別もなくなり、生命のないものまで生命があるかのようにふるまい、過去は現在になり、ここに居ながらまた別のところにも居られる。詩においてはすべてが移ろいゆき、すべてが混ざり合っている。いわば詩は「間 (zwischen)」²⁸⁾にあると言ってもよいかもしれない。そして、この小説の場合には、この詩的な「間」を作り出すものは疑うことであり、その疑うという働きは語り手の「私」に対して子供達が質問するということによって、より一層強調されるのである。

「それで、疑惑はどうなったの。(……)
もうおしまいだから、死んだことにしたの。」(239)

それでは、現実世界における作家グラスはどうかというと、彼は市民としての活動と創作活動というふたつの活動を続けている。ここでも、「間」にいるということがやはりグラスの立場ということになっていると言えよう。彼がたくさんの作品を創作しながらも、この時期それと平行して、これまたおびただしい量のエッセイや記事、講演記録や公開書簡を残していることも、こうした「立場」から理解されることだろう。

例えば、このような講演記録がある。

一方も他方も、最大級の要求から距離をとり、現実とその矛盾に向かい合うように人々を動かすことに成功すれば、私のこの「限られた可能性についての講演」は既にその意義を達したことになるでしょう。

議会制民主主義はこうした矛盾からなるものなのです。²⁹⁾

社会主義でなければ資本主義、左でなければ右というように短絡的に極端から極端に走る風潮は、この講演のなされた冷戦体制下の時代では支配的であった。しかし、グラスは当時からずっと、両極端の「間」にこそ現実はあると考え、その矛盾した現実を生きることをこそを主張してきた。日和見主義に硬着することなく、健全な批判精神を働かせてこの現実に処してゆこうというこの態度、即ち、「限られた可能性」を生かすことの方が「最大級の要求」を振り回すことよりも優先されるというこの論理は、この作家に書齋へこもり観念の中でのみ美の純粹さを追求するようなあり方³⁰⁾を許さなかったのだとも言えるだろう。

現実には純粹でなく、作家もそういう現実でやはり生きている。グラスにとっては芸術もまた、一般的に考えられている程一貫しているわけでもない日常生活の、その緊張から逃れられてはいない。芸術も生きていなくてはならない、というわけであろう。「見せかけの死を装う演劇につい

て」という講演で彼は、今度は市立劇場における演劇が補助金を与えられるばかりにかえって衰退していく状況に触れながら、「芸術的意識」に関してこう述べている。

市の補助金を得ている、文化庁の寺院と化した現代の劇場には、例えば、しばしば言われる「正しい政治的意識」が欠けているのではなくて、晩ごとの危険によって生きている芸術的意識が欠けているのです。³¹⁾

これによれば、芸術とは正に、その時々々の危険にさらされながら、いわば綱渡りするような緊張から生まれてくるということになるだろう。

要するに、グラスにとって芸術の本然の姿は即興的なものであると言ってもよいだろう。ここで、即興とはその時々々の現実から生じてくるある種の緊張のことと考えよう。芸術はこうした不意打ちの連続とでも言うべき現実の流れから超然としていることはできないのである。それに対して、実験室の中で純粹培養されるような芸術は、その純粹さの中でかえって眠りこけてしまう。³²⁾ 芸術からこうした「緊張」とか「危険」、あるいは逆説的に聞こえるかもしれないが、「不快さ」がなくなったら、なによりまず芸術が枯れてしまうのである。

グラスという人間にとって、現実生活と創作活動は弁証法的にバランスよく配合されておこななくてはならないというのではなくて、むしろ、この「あっちかこっちか」という意味での強迫的な二者択一 (Alternative) を前にして、それになんとか抵抗しようとする緊張を生み出すことが問題だったのだ。現実と創作というまったく違った二つの世界は決して和解しない！ このことを冷徹に見つめていたが故に、敢えて彼は従来の二者択一という図式の上に線を描いたのである。二つの点を媒介する「線」、要するにそれは定点と定点との間の動きのことである。グラスはいつも「途中にいる」人である。創作活動へ向かう途中か、あるいは現実生活に戻る途中のどちらかにいる。ちょうど『蝸牛』の「私」が、選挙応援でどこかの地方へ行く途中にいるか、そこからベルリンのわが家に帰る途中にいるといった状態であったように、グラスはかたときもじっとしていない人なのである。

絶えず私はなにかをしなくては行れない。言葉を刻み、野菜を切り、穴をのぞき、疑惑を訪問し、年代記を読み、きのことその仲間を描き、注意深くなにもせず、明日はデルメンホルストへ、あさってはアウリッヒ (東フリースラント) へ行き、話しに話し、濃厚な黒を、灰色を帯びてきた所で、端からかじり、前進する蝸牛についてゆき、そして、私は戦争を知っているのだから — 意識的に平和を維持しようと思う。(……) (69)

あるいは、こういう動き回る作家というあり方は、日常生活においては、いつもなにかをやりながら書くという行動形態をとる。

私はカツレツかなにかをかみ切りながら、砂利の上を走りながら、汗を流して動けなくなりながら、シュプレヒコールに対して沈黙しながら、ソラマメをいぶした豚の首肉と一緒に料理しながら、別のところに居ながら、私は書いている。(195)

グラスはこのように、なにかをやりながらその過程で創作する作家である。彼はひょっとしたら、創造の世界にとどまり、詩人であり続けることもできたかもしれない。しかし、もうひとりのグラスがこの「詩人」のグラスを下からかじり、疑問に付すのである。グラスは絶えずバランスを崩され、その都度ビクッとして動き出さなくてはならない。これでおしまいという安息の地は蜃気楼に過ぎない。動きの中で休らう暇もなく、不意打ちの連続に応じていく心構えをしておかなくてはならない。それ故、彼の天分は即興と言えるのだ。彼はその都度その都度、新鮮な感覚を手に入れる。彼は『蝸牛』の語り手「私」に子供達に対するこういう願いを抱かせたりもする。

私はお前達にお願いする、感受性豊かであれ、と。ここには自ずと明らかな場所などないのだ。

蝸牛は——いつも途中にいて——確固とした立場を後にするものなんだよ。(127 f.)

政治・社会の分野で問題があれば、機に応じて発言し、ものを書くグラスには、不動の真理とか遠い先の理想とか時代を四頭立てで疾駆する観念（ヘーゲルの世界精神）というものを相手にする暇はない。今とりあえず書いてみて、とりあえず発言するということがなくては、時間は彼の上を素通りしていくばかりだからだ。彼は時間の「中」にいる作家である。彼は私達と同じ時代を生きる作家である。

このことを、芸術（詩）における「形式」と「内容」というグラスの考え方³³⁾に即して、もう少し説明しておこう。

時間と空間を超越したものが「形式」である。これが芸術を芸術たらしめる。しかし、時間と空間に拘束されたもの、詩人の心に日々生じてくるモチーフ、あるイメージ、ある憤り、ある思いというものがあったとすれば、「形式」は単なる「形式」のままである。この動機づけ、この爆弾を爆破させるための火口が、彼に言わせれば「内容」なのである。形式は眠っている。その「形式」を起し、生きたものにするのは「内容」なのである。そして、この「内容」は詩人にもコントロールできず、どうすることもできないものである。それは現実世界からやってくるものだからである。そして、それがどんな人の中にも潜んでいる「形式」に対する「抵抗」となる。この「抵抗」を感じるかどうかで、「形式」が生きるかどうかが決まる。従って、現代においては詩人は時代に距離を保ってはいなくてはならないにせよ、やはり、時代の「中」に居なくてはならないといささか矛盾したことをグラスが考えたとしたら、それはこうした「抵抗としての内容」という観点から理解すべきなのである。

こうした時代に対する距離を見失わずしかも時代の「中」にいる作家には、なにかをやりながら書くしか術はないし、それはまた、ごくごく自然な人間の行動のあり方とも言えるかもしれない。いつも人はひとつのことをやろうとしながら他の別のものに抵抗され、中断され、分散され、結局、気がついてみると複数のことを平行して行っている。それに対して、ただひとつのことにだけ専念しようとする超人的努力は、人間的な複数の「私」を放棄することなのだから、単一化され純化されたエッセンスのような「私」しか、そこには見られなくなる。これは嘘とは言わな

いまでも、現実世界においてはあまりに抽象的・形式的に過ぎると言えよう。

こうした多様にして多忙なる作家グラスは「途中にいる」ことを自らのスタイルとしている。それは小説の中では「蝸牛」という軟体動物に表象されている。しかし、また、同時にこの小説自体が多義的で動的である。登場人物「疑惑」やその生徒フリッツ・ゲルゾンの人物像が多義的で、物語の中で刻々と修正されていくばかりか、作品自体が作品のなかで別の次元から見られているということも起こっている。例えば、こんな具合に。

(……) 私は次の日に大学(カナダ・ホール)でこの本の原稿の中から読もうと考えていた。

(97)

ここで「この本」とは『蝸牛の日記から』のことである。「この本」を書きながら、書いているもの(「この本」)を読む——即ち書く過程の中でこの小説は同時に、外からも見られているのである。この小説はすべて過程の中にあるのだ。創作過程にある作品といったようなもので、いわば、実際の時間に対して開かれている。時の流れがこの作品の中を貫いていて、同時進行していく複数の出来事がゆるやかな同盟を結んでいる。それぞれの出来事は独立しているのであり、自己主張してやまないのであるが、お互いを排斥し合うことなく、むしろ協調し相乗効果を高めている。それぞれ時間と空間を異にする出来事が、自らの制約を自覚しつつ多様であることを止めずに、関連し合っている。映画的手法によりカットで結ぐ時間の流れが、ひとつの現実の次元に別の現実の次元が残像として映されることを可能にしている。「行間」が意味を伝え、直観的なイメージ化を促進する。意味的連関の一見恣意的に見える連なりは、こうしてグラス自身、いや作品自体の中で、必然性を帯び、ある切実なモチーフになんとか迫ろうとするのである。時間という奔放に走り回る野獣達を、その生において生かしながらも関連をもたせる——それには物語的一貫性という従来のやり方では対処できず、ただ作品自体が動いていける場の設定だけがそれを可能にしてくれるのである。創作過程にある作品とは完結を求めず、むしろ、無限の変化を肯定するものなのである。

次の章では、このような時間の「中」で無限の変化を希求する作家の多様性が、実は人間として作家として生きようとする力強い意志に支えられていることを、見てゆきたい。

第三章 「羽根を吹く」、生きのびようとする意志

『ああ、ひらめよ、お前のメルヒェンは悪くなっていく』という奇妙な題の、版画と詩からなる彼の作品の中に、よく出てくるイメージがある。このイメージはまた、『蝸牛の日記から』でもしばしば使われているので、グラスについてキー概念のひとつになっていると考えてよいだろうから、ここで少し触れておく。それは、つまり、鳥の羽根を吹くというイメージである。例えば、「私が自分を見ている時」³⁴⁾ という題の詩には、「私は軽く羽根を吹いていて、／宙に浮いている

ものを主張する」とか「唇から、／いつも羽根を吹く唇から、／私は渴きを読みとる」という表現がある。あるいは、「羽根を吹く」という題の詩は、ヴィリー・ブランツが引退したことを取り上げているが、ここにも同様のイメージがある。

羽根を吹く³⁵⁾

それは、ヴィリーが引退した三月のことだった。
わたしはかもめの羽根で六日の日一日かけて自分を描いた。既に年寄りじみてしまって使い古しになっているが、まだ相変わらず羽根を吹いている自分を。
ちょうど、私が若い頃（飛行船の時代に）や考えつく限りの昔に（紀元前、石器時代）、
羽根を、三つ四つ同時に、
羽毛を、願望を、幸福を、
横にしたまま飛ばしながら吹きながら宙に（一生涯）浮かばせたように。
ヴィリーもまた。
彼のびっくりする程長い息。
それを彼はどこからもってきたのか。
リュベックの休み時間の校庭以来だ。
私の羽根は——いくつかは彼の羽根でもあった——くたびれてしまった。
羽根が横になるのは偶然なのだ、いつものように。

外では、そう、権力が頬をふくらませているんだ。
しかし、どの羽根も、
どの夢も、その権力のために踊ることはない。

この作品にはまた、羽根を吹いているグラス自身の顔を描いた版画が載せられてもいる。彼はこのように詩と版画によって自分自身を凝視しているかのようだ。その版画に描かれたグラスの顔は、見ていると、いかにも大事に息を吹きかけているという感じが出ていて、その空気のそよぎが紙面から伝わってくるようですらある。羽根は息を吹きかけなければ落ちてしまう。今、羽根は軽やかに宙に浮かんでいる。しかし、しびれをきらして強く吹いていけない、肝腎なのは羽根を宙に浮かべ続けることだ。

それでは、羽根を宙に浮かばせているものは何なのか？

これらの詩に先だって書かれた『蝸牛』でも、当時連邦首相となったブランツのことは、羽根を吹き続けるための長い息をもった人物と評されていたし、「羽根を吹く」の詩の中でも同様のことが書かれている。「長い息」——そこから考えてみると、ブランツのような人物のもつ耐久能力（Beharrungsvermögen (38)）、あるいは社会民主主義の改革を繰り返す現実的な粘り強い政策（「小さな一歩」政策）といったものが、羽根を宙に浮かばせているようだ。

すると、この息が支える「羽根」とは何なのだろうか？

政治の用語で言えば、「デモクラシー」とか「自由」ということだろうか。もっと広げて言えば、「願望」とか「幸福」「夢」、あるいは「現実」とか「生」ということになるかもしれない。

では一体、グラスはなぜそういったものを吹いているのか？

当然のことながら、「羽根」が落ちてしまうからではないか。それでは答えになっていないと言われるかもしれないが、しかし、人が羽根を吹くのは、つきつめていけば、やはり羽根が落ちてしまうからと答えるしかないのではないか。

それでは、要するに、彼はそうした詩とか版画で何を伝えたかったのだろうか？

それらは、吹き出される「息」の存在証明である。つまり、私はそれを目的ということすら無意味にしてしまう無限の繰り返しとしての一種の「緊張」だったのではないかと考えている。グラスの顔の、口元をすぼめ、あごを引き締め、眉を寄せているその真剣な表情が語るものは、緊張の状態そのものであるような気がする。では更に、なんのための緊張かと問われれば、答えられなくなるが、しかし、逆に言えば、こうした緊張なくして一体どこにデモクラシーとか自由とか夢とか現実とか生があるというのだろうか。羽根を宙に浮かせるには、なにも特別な技能や人並みはずれた肺活量が必要とされるわけではない。ただ、口をすぼめて大切に大切に息を出しながら、羽根を落とすまいとするだけの意志と忍耐があれば十分なのである。

しかしながら、そうしている内に、人間だからくたびれたり、時に口の中に「渴き」を覚えることがある、と詩では言われている。「唇から、／いつも羽根を吹く唇から、／私は渴きを読みとる」(あるいは、「私の羽根はくたびれてしまった」)。

この「渴き」とはなんのことか。現実世界と関わり、政治参加しようと日々緊張を強いられていたこの頃のグラスが感じたもうひとつの活動(=創作活動)への渴き、つまり、それは現実世界から一時的にひきさがり、身を隠したいという衝動といってもよいだろう(；当時彼は『ひらめ』の構想をもっていた)。しかし、この「引退」は決して羽根を吹くことの最終的な断念ではない。むしろ、グラスはこの「渴き」を時にはみたくしてやらなくてはならない自分をも受け容れ、そして更に長く羽根を吹き続けようとするのである。

グラスのその多様な活動は彼の立つ「間」という立場から生じてきており、この「間」にある緊張は、なる程飛躍は望めないものにせよ、無限の可能性を彼に与えている。第三章ではこうしたここまでの論を踏まえた上で、この「羽根を吹く」というイメージを出発点として、彼の緊張への耐性が政治をはじめとする現実世界においても彼を支えていることを引き続き見てゆき、いわゆる生きのびようとする意志が彼を駆りたてていることを示していく。そして、改めて、彼にとって文学とはなになのか、作家とはなになのかということについて考えてみたい。

(……)、私は断じて単なる Nein にとどまっていたくはなかったのです(……)。³⁶⁾

私の大文字の Ja は／小文字の Nein で文を作る。³⁷⁾

こういった類の表現は、グラスの場合にはいくらかでも見つけられる。明らかに、そこでは Ja か Nein かという二者択一に対して、もうひとつ別の可能性(Alternative)を彼は模索している。「単

なるNein」にとどまっている限りは、もはやそれ以上の進展は望めない。だから、グラスの発想はいつも、「単なる」否定を否定するところから生じてくるようなのである。「否定の否定」は無限の可能性を意味する。また同時に、グラスが、Ja'と言う時にも、それは留保をいくつも付けていて、小さな、Nein'に色どられている。JaとNeinについては、彼はまたこんな風にも言っている。

もういい加減に、JaとNeinを創造的なやりとりの中で理解しようではありませんか。批判はまた、仲介であるべきです。そして、仲介は批判のもっとも困難な部分です。これは緊張を要します。³⁸⁾

社会や政治における別の立場・価値への「批判」は、ただ批判せんがための批判である限りは「創造的」とは言えず、なんの進展も意味し得ない。しかし、これが「仲介」という機能を積極的に担っていく時、即ち、賛成するとしても部分的には修正し、反対するにせよ評価すべきところは評価していくという姿勢を身につける時、「創造的」な機能を発揮する。ここで、『蝸牛』で言う「途中にいる」とか「間」という立場もまた、実は「批判的仲介」という創造的な意味あいが使われていたことが、理解できるようになるだろう。

例えば、彼はこうした自分の心的状況を「朗らかなペシミズム」(100)と呼んでいるが、それは無数の希望を含んだ絶望状態とも言うべきもので、彼を社会の現状に対して批判的にさせているものである。彼の内にある批判精神・懐疑精神は倦むことを知らず、彼をこのエネルギーッシュな「ペシミスト」とする。しかしながら、このようなあり様は、生身の人間としては相当困難なものと言わざるを得ない。というのも、彼によるとそれには「緊張を要する」からである。

それでは、このようにグラスを困難に、「緊張」に駆りたてているものはなんなのだろうか？

道徳心とか、正義感、戦争の記憶、作家としての使命感、父親としての義務感、市民としての権利と責任の意識、社会民主主義の理念、あるいは素朴に生活を楽しむ気持ちと言ってもいいかもしれない。しかし、この多様にして多忙なる作家を支えるエネルギーは、それだけでは説明できないように思える。

もっと切実なものにかである。毎日の単調さ、退屈さに対抗させ、あらゆるところですぐかびのようにはびこり始めるあの「慣れ」に染ませず、作家を冷たい外気に触れさせるもの——私はそれを不安と呼びたい。現代の豊かさの中で確実に麻痺しているように思われるこの生きのびるための本能は、作家グラスを産業社会の快楽中心主義に対して批判的にする。この予知能力、³⁹⁾このカタストロフの先取り、あるいは未来への過剰な想像力は、沈没しかけた船の底に住む「ねずみ」⁴⁰⁾のように、彼をせわしなくさせる。極度の不安は現代においては神経症の一種であるかのように排斥されがちであるが、このような不安を排除しようとする社会にみられる多幸症(Euphorie)という精神の麻痺は、結局のところ、社会のエネルギーの低下を招いているだけのようでもある。表相的には平和で、あまりに現状に慣れてしまった人々が、来るべきカタストロフへの加速を徒らに増しているようにも思える。というのも、現実において一瞬一瞬の抵抗

がなくなり、あるいはあってもそれが「儀式化された抵抗」(141)であって無力感の裏返し表現に過ぎない時、毎日の生活は単調となり、人はやがては快楽とは裏腹の底知れぬ倦怠感にとらわれていくからである。そうして、いつの日か、あたかも駆け抜けるかのように生を通り過ぎていくだけの人々の塊が今よりもっと大きくなり、社会全体が未来への心構えもないままに、歴史の流れが人類の上を通り過ぎていくということもあるかもしれない。

グラスの創作とは、この「不安」を作り出すことなのかもしれない。ひょっとしたら、不安を表現すること、即ち、不安を感じ、名付けることこそが作家の仕事と考えているのかもしれない。不安は神経の過剰かもしれない。しかし、不安を感じる人こそが未来を想像し、そこから毎日の現実に働きかけてゆける人なのである。その意味でグラスにとっては毎日の日常は過程として大切なものであり、日々の生活は愛すべきものなのだ。彼は『蝸牛』でも「私は生活することが好きだ」(67)として、生活についてこう「私」に語らせている。

ラウラがピアノでいつも同じ箇所を弾き間違えるのを遠くから聞くというのが、私は好きだ。

ラウルがたばこを巻いてくれると、私はうれしい。

フランクが自分が認める以上のことを言う時、私はびっくりする。

ブルーノが冗談を間違えて話す時、私は以前と同じように笑うことができる。(68)

このように、毎日の日常はどんなささいなことでも一瞬一瞬のかけがえのない生の表情として、彼の不安なるが故に感じやすい心に響いてきているのである。

不安とは、こうして見てみると、過ぎ去っていく時間に抵抗する手段と言ってもいいかもしれない。今、「抵抗」という言葉を使ったのは、グラスの講演「抵抗を学ぶ」⁴¹⁾や「抵抗の権利」⁴²⁾で言及されているカミュのことが念頭にあったからだ。つまり、ここで言う「抵抗」とは、革命という飛躍は望まないという意味での「抵抗」のことである。もっと言えば、それは二つの「消点」(244)の間で、無限の運動として歴史は流れるという、シーシュポスの不条理に耐える柔軟性のことであり、繰り返しユートピアに斯れ、繰り返しメランコリーに帰っていく、そんな愚かしさを受け容れようとする寛容さのことである。そこでは「途中にいる」こと、即ち、過程として歴史を生きることは人間の必然である。その無意味さを笑うのはたやすいが、この無意味さを生きるのは死にもの狂いである。人間の認識はすぐ古くなるもので、それはまたすぐに新しい認識にとって代わられる。認識のおう吐は既にもう新しい認識の予兆でもある。⁴³⁾ そうした変化を生きることは、その歴史の中にいる人間にかかっている、たとえそれがどこかへ行き着くということがなかったとしても、である。

そして、決して到着しないのだ、子供達よ。(9)

そういうグラスにとっては、未解決のままたくさん抱え、決して終わることのない仕事を繰り返すという不安に甘んじて耐えることこそが、時間に抵抗する手段なのである。なぜなら、

こうした「抵抗」の姿勢は、作家としてのグラスが自らの拠り所を求めるものでもあるからだ。

『蝸牛』にはそうした作家について、三通りの定義がなされていた。

作家とはね、子供達よ、過ぎ去る時間に抗して書く人のことだよ。(121)

作家とはね、子供達よ、悪臭を名付けるために、悪臭を愛し、それを名付けながら悪臭によって生きるものなんだ。(192)

作家とはね、子供達よ、吸引力に抗して書くものなんだよ。(210)

これらによると、「過ぎ去る時間」「悪臭」「吸引力」といったものと関わろうとするのが作家ということになる。作家の書く行為・名付ける行為は、これらの定義からすると、極めて意識的な行為、世の成り行きとは反する、安易でない道の選択であるようだ。吸い寄せる力に抵抗したり、そのままでは過ぎ去っていく時間に抵抗する。あるいは、悪臭——人間が集うところでは必ずある種のいかがわしさ・斯曠・慣れあいの不正・悪が醸し出されているが、そうした悪臭に鼻をつまむことなく、それを嗅ぎに嗅いで鼻にたこを作るといのが作家のあり方だ、という。要するに、ここからは「抵抗」の姿勢が作家には不可欠であることが主張されていると考えてよいだろう。

歴史ということに限定して、このことをもう少し考えてみよう。

いわゆる歴史 (Historie) とは、例えば、ベトナム戦争をアメリカ政府は「和平」と呼ぶが、一方ソ連ではそれは「正常化」と呼ばれるというように、「書きかえられる犯罪」(120 f.) の連なりだというイメージが、グラスにはある。「歴史」とは時の権力者が都合に応じて書きかえていくものであり、そうして歴史は体よく片づけられてしまい、響きのよい呼び名に落ちつき、安んじて過ぎ去り、結局、忘れられていく。どんな忌わしい出来事も「歴史」の中に組み込まれ秩序付けがなされると、そこでもう「過去」のものとなってしまう。もし、こうして日々起こる様々な出来事を処理していかなければ、混沌をきたすばかりで、新しい局面に対応できなくなる、と言われる。過去の忌わしい過ちはいったん水に流して、新しい建設的な未来を築いていくことの方が今は大切なのだ、と。

しかし、はたしてそうだろうか？ グラスはこう言う。

時間は、過ぎ去る時間は犯罪者に都合のよいように過ぎ去る。犠牲者にとっては時間は過ぎ去らない。(120)

時間はすべての人に対してただ一様に、前へ流れているわけではない。そのように流れてくれた方が好都合の人がいることは確かだが、それでも相変わらず過去に居続ける人＝「犠牲者」が無数にいる。このような人々がいる限り、歴史を事務的に年表の中に並べて済ませるといわけにはいかないはずだ。歴史を重要な出来事ごとに区切り、そうして時間をきちんと整理してしまえ

ば、ある種の人々は安心するかもしれない。そして、それが社会とか文明というものを正当化してゆくのだろう。しかし、それを許さず、それぞれにある出来事をどうしても忘れられない別の種類の人々もいる。

この種の人々はそういう歴史を認めない。そして、自分達の中にある別の「歴史」でものを見ている。そのまなざしは忘れてはいけなことを思い出させることで、いわゆる「歴史」として過ぎ去っていく時間に抵抗する。また、この抵抗は一般社会に対する批判となる一方で、歴史教科書の中の歴史とは違う、本当の意味での時間とはなにかを、人間が生きる時間とはどういうものかを、広くすべての人に、問いかけているような気もする。こうした「犠牲者」のまなざしをもつ一人であるグラスは、どういう風に抵抗しているか。彼が『蝸牛』で描くものは、家族のこと、友人・知人のこと、ニュースのこと、テレビ番組のこと、ブルーノが怪我したこと、ラウラがだだをこねていること、車が家の前で衝突したこと、アポロが月着陸するのをテレビで見たこと、ベトナムの状況、きのこ取りに行ったこと、選挙運動の際のエピソード……という風に、とりとめのない混沌とした出来事の洪水である。要するに、日常というものが小説の中で丹念に表現されているのだとも言えないことはない。

われわれの世界は、それこそ日々新たに命名されねばならないのです。世界は矛盾によって生きています。今日なお世界の静止を説こうとするような者がどこにおりましょうか。⁴⁴⁾

日常に埋もれていく出来事を表現するということは、そうすることで「日常」という抽象概念の中から、個々の出来事をすくい上げることと言ってもよいかもしれない。「日常」とはのっぺらぼうではなくて、限りない濃淡を有したもので、絶えず動いていて、退屈とか単調などとは縁遠いものだということの証明のために、日常が集められている、命名されている。集められたものは、そこではもう死んだものかもしれないが、しかし、それはかつて一度生きていたものの痕跡として、ひとつの証として、余熱のように、日常の生を伝えている。そういうものをグラスは総称して「日記」と呼んだのかもしれない。

日常の具体的な表現は、日常が重要な出来事の間で「歴史」として片づけられてしまうことへの作家グラスの「抵抗」でもある。例えば、自転車屋シュトンマの地下室に戦時中身を隠さなくてはならなかった「疑惑」の単調な「日常」については、こう語られている。

彼は知っていることを教え上げ、時間というかゆみをおこす刺激に対抗しようとする。(147)

ここで「教え上げる」ことは、つまり、物語ることだ。すると作家としてのグラスの時間への「抵抗」も、正に、物語り続けることによってであると考え合わせてもよくはないだろうか。

こうした抵抗こそが作家の態度とすると、作家としてグラスは一般の市民にも、こうも呼びかけなくてはならない。というのも、作家とは同時代人の代表として生きてもいるからだ。

不安定で不快なままでいて下さい。なぜなら、不安定こそ市民の第一の義務だからです。⁴⁵⁾

このように、グラスは不安定であることを擁護しているのだが、その態度にはドイツの過去が色濃く影を投げかけていることを忘れてはならない。こういう発言の背後には、ドイツの市民の「じっとしている態度」⁴⁶⁾が戦時中、ユダヤ人ゲットー襲撃などに際して彼らに見て見ぬふりをさせたということがある。そして、それは戦後現代においては、例えばベトナムやビアフラや第三世界において日常化しつつある大量殺戮への私達の「慣れ」という心的態度にまで結びついてくるものなのである。グラスは「慣れについての講演」で、こうも言っている。

疑いもなく、抽象的な数字に対する慣れが、こうした犯罪をも覆い隠し、説明し、写真にとり、歌にし、歴史の中に追いやるのです。⁴⁷⁾

ある犯罪が数字として抽象化されると、人はそれに対する「慣れ」を感じるようになり、犯罪に対する様々な抗議も「儀式化」してしまう。そして、グラスによると、こうして、結局、犯罪は安易に「歴史」の中にしまい込まれてしまうというのである。このような、特にドイツ民族特有の抽象化への傾向、「平穏さ」「守られた生存」(259)への固執が過去においても取り返しのつかない「犯罪」を許してきたというグラスなりの歴史分析があっはじめて、前出の「不安定こそ市民の第一の義務である」という訴えがなされたと読みとるべきだろう。グラスにとって「不安定」とは、理性に味方することであり、「針でさす話」⁴⁸⁾で「痛みを与える」⁴⁹⁾ことであり、SPDに対して「批判的シンパシー」⁵⁰⁾を示すことで、また、安易な時代風潮に抵抗すること、つまり、それは作家としては書き続けるということになるのである。

私は、グラスが書き続けていくものはやがて、大きくて深い、うっそうと茂る森になっていくのだと想像している。点と点を結ぶように通り過ぎていくだけの私達現代人の前に、この作家は今度は文学の世界で「森」を現出させようとしているかのようだ。私達がその中で道に迷い、途方に暮れ、不安になり、そして思いもかけず静止した時間の中で自分自身と出会うことができる、といった森を、である。

「羽根を吹く」というイメージとも重なってくるが、「時間を宙づりにする」ことはやはり、文学の重要な役割といってよいだろう。文学は現実世界における一種の「静止」を意味するのかもしれない。現実世界に疲れ、時にひとりになりたい、孤独の中で自分を取り戻したい、あるいは今までの自分ではない別の自分になってみたいという、日常の現実においては満たされぬ衝動が、人々を文学に向かわせるのかもしれない。走り疲れた人が、束の間立ち止まり、そこで気分を変え、過去を振り返り未来を想像するメランコリーの時、そしてまた走り出す力を取り戻す時が、文学に求められているのかもしれない。過去と未来が出会うその瞬間に、自分を見失うことができるというのはなんと幸せなことだろう。!

今までの自分が疑わしくなり、嘘っぽく思われ、なにかもがまやかしだったと気づいた時、

人は自分に失望し、世界に敗北している。しかし、その時から新しい自分、新しい世界はもう見えてきはじめていたのである。文学はそういうことの接点にある。文学は人間にまだ迷うことを許してくれる最後の空間であるのかもしれない。

進歩の中には静止があるとか、時間を宙づりにするとか言うのと、文学とは正に矛盾ではないかと思われるかもしれないが、そこで言わんとしているのは、文学においては一般的な意味があやふやにされることによって、「あっちかこっちか」という二者択一^{アルタナティーブ}ではなくて第三の道を示唆してくれるという意味での「アルタナティーブ」が表現されるということである。このもうひとつ別の可能性を見る目こそが文学の目なのであり、それはまた、ファンタジーの目であると言ってもよいのである。

そうすると、グラスが「作家とは過ぎ去る時間に抗して書くものだ」というのは、こうした「時間を宙づりにする」こと、あるいは、「進歩の中の静止」を現出させることが作家の力仕事であるという意味にもなるだろう。「過ぎ去る時間に抗して」とは、時間を宙づりにし、動きの中に静止しているかのようなひとときの沈黙を生み出し、直線的に時間が流れ去ってしまうという事態を回避しようとすることなのであろう。文学によって時間は複雑な動きを見せてくれるようになる。そして、時間はまわり道することを覚え、道なき道といった「森」を作り出し、やがて人々にかつてあった生の充実を再び獲得させるのであろう。

次の詩は、グラスにとってのこうした「森」の意味を考えさせてくれるものと思われるので、紹介しておく。

子供の時間⁵¹⁾

お前の父はね、ヘレーネよ、職業柄、
 ものを書かなくてはならないのだ、
 羽根ときのこと物語を集めるのにね、
 物語の中では羽根が吹かれていて、きのことりに行った子供達が道に迷ってしまうんだよ。

時々、きのこと羽根を集める時にね、
 私は「方針」とか「決定」という名の言葉を見つけることがあるのさ、
 そうした言葉は臭いがしないし、飛ぶこともない、
 でも、こういう物語にはふさわしい、
 羽根を吹くことが禁じられていて、
 きのこと名付けられるものすべてが死に到らせ、誤たず死に到らせるものである、そういう物語にはね。

今でも、テレビの中でなら深い森で子供達に道に迷うことが許されているのだ、
 それで、おしまいの方で、宙に浮いている羽根が物語から彼らに道を教えてくれることとなるんだ。

今、私は手速く、茂みのすべてについて書き散らす、
お前がそれでも幸福になることができるように、と思いながら。

物語を集め、今とりあえずでもフィクションとしての「森」を作り出すことが、グラスにとっての書く「職業」のようである。しかし、その際、道に迷えるということは幸せなことであるという逆説的な認識が、理解されていないてはならない。宙ぶらりんでいられることが、直線的な「決定」とか「方針」に較べれば、もっとずっと生に忠実なのであり、人間の「生きのびる意志」を信用しているのではないだろうか。グラスが語りかけているのは、ここでも、『蝸牛』でも、子供に向かってである。彼はこれから先ずっと生きていくはずの子供が幸せであるようにと願いながら、物語り続けているのである。

まとめに代えて — 再び「灰色」について —

『問われて』という1967年発表の詩集に「灰色」⁵²⁾ という詩がある。その一節は、

色あい (Schattierungen) と
同様の価値が問題なのだ。
少しやさしく憤激しとまどっている。
少し私、少しお前、少し少しかない。
少し ja、少し nein。

となっている。即ち、この「色あい」、この色の具合 — ニュアンスと言ってもよい —こそ「灰色」なのである。ニュアンスを見ようとすれば、どんなものも単純色ではいられなくなる。つまり、こうした「色あい」、「少し」というニュアンスこそ、現実世界の色調と言える。この「色あい」は、あいまいさというものではない。それはそれとしてはっきりしている「自明のこと」に過ぎない。しかし、そういう「自明のこと」として現実を表現する人はあまりいないので、その「色あい」はあいまいだと不当な非難を受けるのである。

だから、問題なのは、この現実の「色あい」が表現されることが少なすぎるということだ。するとどうということが起こるかという、表現されないものはないものと見なされるのである。多様な「色あい」はあるのに、あたかもないかのように現実が見られる。これはまやかし、ペテンとも言えるだろう。現実が単純色で塗りつぶされ、あらゆるニュアンスが否定される時、実は、人間を絶えず人間たらしめている多様性が窒息しはじめるのである。そこには、退屈という地獄しかない。平和は退屈だ、日常は退屈だ、生活は退屈だ。あまりにも性急すぎて「灰色」という「色あい」を見ることができない人々が、まず現実を生きのびる意志と知恵を失うのである。

グラスの発想の基調はこの「灰色」としてもよいだろう。そこから、現実に対する彼の批判的態度が生じてくる。そこから、日常生活の出来事を数え上げ、物語り続ける実践が生まれてくる。それは、現実世界に、作家として、「色あい」を加える作業と言える。彼は現実世界の多様性

を擁護しようとしている。多様性は豊かさである。しかし、この豊かさを手にするにはやはり、多様性の不安に身を置くだけの忍耐と禁欲（アスケーゼ）を強いられることだろう。つまり、これがグラスが作家とは「抵抗」する存在だと考えるゆえんでもあるのだ。

1960年後半に蝸牛のスピードで歴史の流れを測ろうと試みたこの現代作家には、今、時代が失速しはじめたという意識がある。もはや警告の時は過ぎたというその認識は冷酷な程だ。どんな忌わしい現実でも既成事実となった以上は、認めざるを得ない。それを隠したり、無視したり、それから目を逸らしたりするのは非現実的＝空想的な態度だ。可能性は限られている。選択肢は左程多くはない。沈みかけた船の中で人間に一体なにができるのだろうか？ 今や、グラスの関心はそういうところにある。最後のカタストローフまで人間は人間らしくあり続けられるだろうか？ 人間は自らの宿命にどこまで抵抗できるのだろうか？ 未来からのまなざしが、その後のグラスの表現を規定していく。しかし、時代に「色あい」を加え、時間に刻み目を入れていく作業を、相変わらずグラスは止めていない。物語り続けている限り、人は生きていられるだろう。ありとあらゆることを物語るのだ！ 絶望の前でいつまでも立ちつくしたりしなければ、ユートピアにうつつを抜かしていなければ、正義を振り回しすぎなければ、まだなにかできる。もう十分遅いけれど、まだ遅すぎはしない。二者択一で考えるのを止めれば、まだできることが見えてくる。根気強く、そしてあまり単純化して考えなければ、結構知恵は出てくるものだ。「さあ、なにかやれ、なにかやれ」⁵³⁾ ……グラスの活力の源泉は、どうもその辺にあるようだ。

註

テキストからの引用は、

Günter GRASS: Aus dem Tagebuch einer Schecke, Darmstadt 1985

による。()内の数字はそのページ数を示す。(なお、邦訳『蝸牛の日記から』高本研一訳、集英社、1976年を参照した。)

- 1) 例えば、1990年1月『ドイツの負担調整』というグラスのドイツ問題に関する講演と対話を集めた作品を出版している。(Günter GRASS: Deutscher Lastungsgleich, Darmstadt 1990.) また、1990年2月13日にはフランクフルト大学の講演において「アウシュヴィッツの後に書くこと (Schreiben nach Auschwitz)」と題して、自らの三十五年の作家生活を総決算し、ドイツ問題について考えをまとめている。(この講演なども合わせて、日本では先の作品は『ドイツ統一問題について』高本研一訳、1990年、中央公論で訳されている。)

その他、雑誌‘Spiegel’ (Nr.11-20)にはインタビュー記事が掲載されている。(邦訳、「ゆるやかなドイツ一体化は可能か」三島憲一訳、1990年、朝日ジャーナル新年特大号)

- 2) 1970年12月、ドイツ＝ポーランド条約調印に際して、ジークフリート・レンツとともに。
- 3) チェコスロバキアから1967年に声明書が西ドイツに送られた時、グラスはまっ先にチェコスロバキア作家連盟支持の立場を表明したが、それは実は偽の声明書であった。しかし、これを機にチェコの作家コホウトと彼の間で公開書簡がとりかわされている。また、1989年に東欧の民主化が始まる前、彼は作家パツラフ・ハヴェル（現大統領）のチェコスロバキア政府による拘禁に抗議し、‘Die Zeit’誌のインタビューで「中世が私達に追いついてきた」(‘Das Mittelalter hat uns eingeholt’, Die Zeit, Nr. 11-10.)という記事を

出している。

- 4) W. J. SCHWARZ: Auf Wahlreise mit Günter GRASS. In: GRASS, Kritik·Thesen·Analysen (hrsg. M. Jurgensen), Bern 1973. S.165

シュバルツによるとグラスは見かけとは違い「やはり控え目で自然な人のまま」で、「誰とでも仲間同士の気持ちをもとにつき合う」人である。そして、こう言う、「いつだって彼は誰か知らない人と何時間もの間、不可能なことについて進んで議論する用意がある。ギュンター・グラスは偉大なる力の浪費家なのである」と。

- 5) G. GRASS: Zunge zeigen. Darmstadt 1988.

- 6) 『ブリキの太鼓』によると、ダンツィヒ時代のオスカルの友人ヘルベルト・トルツィンスキーは酒場のウェーターとして数カ国語を繰り、各国の船乗り達の争いを仲裁する役回りをしていた、となっている。

- 7) Heinrich VORMWEG: Günter GRASS. Reimbeck bei Hamburg 1986. S.23.

- 8) ebd., S.23.

『ブリキ』のヤン・ブロンスキーのモデル。

- 9) ebd., S.25.

- 10) ebd., S.25f..

- 11) 「実直さが再び調子を律する」という講演で、グラスはこう言っている。

実直さが再び大勢を占めています。(……) 私はこうした過去との手堅いつき合い方に対して警告します。そして、傷口を開いたままにしておくことをよしと考えます。

(G. GRASS: Der Biedersinn gibt wieder den Ton an. In: Günter GRASS, Werke Bd. IX. Darmstadt 1987. S.278.)

- 12) Vgl. 『蝸牛の日記から』では「私」は自らの世代についてこうコメントする。

(……) 私達は自分と他人をととも敵しく見つめなくてはならなかったから、私達は絶望的なまでに確信していたから、私達を感激させることのできるものはなにひとつなく、ただ貧弱なイメージを描くに過ぎなかったから。(44)

私達はまずはさておき自分自身を信じていないから、(……) 他の人達を自分より信じるといういかなる理由もないのである。(45)

即ち、これらによると、「私」及びグラスの世代とは自他にかかわらず、すべてを懐疑的に見る世代と言ってよいかもしい。

- 13) Heinrich VORMWEG: ebd., S.33.

- 14) Vgl. G. GRASS: Rättin. Darmstadt 1986.

- 15) 1985年の終戦記念日に際しての講演「贈られた自由」において彼は「零時は誰のために打たれたのか」という問いかけをし、戦後ゼロからの出発をしようとする一般的な風潮に対して大変懐疑的なポーズをとっている。(G. GRASS: Geschenkte Freiheit. In: Günter GRASS, Werke Bd. IX. ebd., S.891-906.)

- 16) G. GRASS: Schreiben nach Auschwitz. ebd..

- 17) ハイน์リヒ・ベルは1972年、ノーベル文学賞授賞の知らせを受けた時、驚いて、「なぜ私であって、グラスにではないのか」と言ったそうである。

- 18) Vgl. 「アウシュヴィッツの後に書くこと」において、彼は「ドイツについて考えることも、私の文学の仕事のひとつである」と言っている。

- 19) G. GRASS: Schreiben nach Auschwitz. ebd..

20) 彼はそれ以前に行われた講演でも、同様のことを述べていた。

大切なのは、アウシュヴィッツをその歴史的過去において把握し、その現在において認識し、そして、未来において盲目的に締め出すことがないようにすることです。アウシュヴィッツはただ過ぎ去ってあるだけではないのです。

(G. GRASS: Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Auschwitz zu erklären. In: Günter GRASS, Werke Bd. IX. ebd., S.458f..)

- 21) Vgl. T. ADORNO: Minima Moralia.
- 22) G. GRASS: Schreiben nach Auschwitz. ebd.
- 23) G. GRASS: Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Auschwitz zu erklären. ebd., S. 458.
- 24) Vgl. 「アウシュヴィッツの後で書くこと」でこの「日記」の形式については、「これら三つの時間全部において現在である日記の形式は、私の子供達の質問によって、規定されたのです」と述べられている。
- 25) Vgl. G. GRASS: Aus dem Tagebuch einer Schnecke. ebd., S.236f..
- 26) 『蝸牛の日記から』の付録の「進歩の中の静止について」という講演は、デューラー五百年祭で行われたものであり、グラスはその時、デューラーの銅版画「メランコリア I」を主題にとりあげていた。
- 27) G. GRASS: Scheiben nach Auschwitz. ebd..
- 28) 『蝸牛の日記から』において、「私」は、『間で (zwischen)』という題で詩を書く(159)と言っている。
- 29) G. GRASS: Rede von den begrenzten Möglichkeiten. In: Günter GRASS, Werke Bd. IX. ebd., S.408.
- 30) 1972年の講演「慣れに対する講演」で彼は作家は距離を保ってはいくならないという批判に答えて、「閉ざされた空間での鑑賞用菩提樹」のような文学はなる程純粹だが、「現実には純粹でない」と言っている。(Vgl. G. GRASS: Rede gegen die Gewöhnung. ebd., S. 565.)
- 31) G. GRASS: Über das scheinote Theater. ebd., S.467f.
- 32) Vgl. G. GRASS: Racine läßt sein Wappeu ändern. In: Günter GRASS, Werke Bd. I. ebd., S.99.
- 33) Vgl. G. GRASS: Inhalt als Widersand. In: Günter GRASS, Werke Bd. IX. ebd., S.15-20.
- 34) G. GRASS: Wie ich mich sehe. In: Ach Butt, dein Märchen geht böse aus. Darmstadt 1983. S.20.
- 35) G. GRASS: Federn blasen. ebd., S. 94.
- 36) W. J. SCHWARZ: Der Erzähler Günter GRASS. Bern 1975. S.159.
- 37) G. GRASS: Ausgefragt. In: Günter GRASS, Werke Bd I. ebd., S. 140.
- 38) G. GRASS: Über das Ja und Nein. In: Günter GRASS, Werke Bd IX. ebd., S. 326.
- 39) 1984年にブリュッセルで行われたシュテファン・ハイムとの討論会で、グラスは作家の先見の明についてこう述べている。

確かに私達は、政治問題でスポークスマンのように振舞ってもよいという委任状を持っておりません。しかし、私達が著述家としてドイツでいろいろと経験を積んだことも事実です。そして、いつも一番最初に国外に追放されたのは著述家でした。作家でした。悪い方向へ進んで行くのを非常に早くから予言したのも、たいていは著述家でした。その言に耳を傾ける人はいませんでしたが……………。

(「なぜ私はドイツ統一に反対するか」ギュンター・グラス、高本研一訳、中央公論 1990年5月号、297ページ)

40) Vgl. G. GRASS: Die Rättin. ebd.

- 41) G. GRASS: Den Widerstand lernen, ihn leisten und zu ihm auffordern. In: Günter GRASS, Werke Bd IX. ebd., S.875-879.
- 42) G. GRASS: Vom Recht auf Widerstand. ebd., S.836-843.
- 43) 『蝸牛の日記から』では「最後の認識の後の、新しい認識の前の吐き気」(245)という表現がある。
- 44) 『自明のことについて』ギュンター・グラス、高本研一訳、集英社、昭和45年、102ページ
- 45) G. GRASS: Über die erste Bürgerpflicht. In: Günter GRASS, Werke Bd. IX. ebd., S.190.
- 46) ebd., S.185.
- 47) G. GRASS: Rede von der Gewöhnung. ebd., S.204.
- 48) G. GRASS: Die Nadelstichrede. ebd., S0192.
- 49) ebd., S.192.
- 50) G. GRASS:Offener Briefwechsel mit Willy Brandt. ebd., S.168.
- 51) G. GRASS: Kinderstunde. In: Ach Butt, dein Marchen geht böse aus. ebd., S.87.
- 52) G. GRASS: Grau. In: Günter GRASS, Werke Bd. I. ebd., S.142f..
- 53) G. GRASS: Zorn Ärger Wut. ebd., S.183.