

「遠さ」について  
 —ギュンター・グラス『広野』試論—

依岡隆児

Über ‚das Weite‘  
 —ein Versuch über Günter Grass' Roman „Ein weites Feld“—

Ryuji YORIOKA

**Abstract**

Ich will hier durch ‚das Weite‘ eine Erklärung zu Günter Grass' Roman „Ein weites Feld“ (1995) geben. Grass sagte einmal, daß Schriftsteller den verschiedenen, miteinander in Widerspruch befindlichen Wirklichkeiten zu einer neuen, fiktiven, also literarischen Wirklichkeit verhelfen und daß also Literatur von verschiedenen Wirklichkeiten und der Vieldeutigkeit lebt. Die Hauptpersonen in diesem Roman schaffen ein Offenlassen gegenüber der Wirklichkeit, indem sie am Ende verschwinden und Rätsel hinterlassen.

Im ersten Kapitel überblicke ich dieses Werk und zeige, daß es dort verschiedene Weise einer Entfernung von den Stoffen gibt. Zum Beispiel, das Hängen an Details, die Anwendung der Zeit ‚Vergegenkunft‘, die antinationalistischen Episoden, die Vermischung der Geschichten und der Ausblick in die Geschichte machen den Roman vieldeutig.

Im zweiten Kapitel zeige ich die kontrastive Relation zwischen zwei Hauptpersonen, Fonty und Hoftaller. Beide sind zwar so konstruktiv wie Licht und Schatten, aber sie trennen sich nicht voneinander wie ein ‚Doppelportrait‘. Nach Grass' Essay ‚Inhalt als Widerstand‘ (1957) ist ‚Form‘ eine schlafende Bombe und ‚Inhalt‘ ein Zunder, der die Bombe zur Explosion bringt. In diesem Werk ist Fonty die Reinkarnation des ‚unsterblichen‘ Fontane, der von der Vergangenheit Gefangene. Er ist ‚Form‘ und Hoftaller hingegen ist ‚Inhalt‘, der Fonty zur Wirklichkeit bringt. Sie können in dieser Relation eine skeptische Entfernung gegenüber der ästhetischen Form und der wirklichen Welt gewinnen.

Im dritten Kapitel zeigen sich verschiedene Fluchten in diesem Werk, die ‚das Weite‘ suchen. Obgleich der Roman die Wirklichkeit spiegelt,

opfert er sich als ein Abgeschlossen seiner eigenen Form. In „Ein weites Feld“ verschwinden die Stoffe, bevor sie erklärt oder erläutert werden, und so ‚vollendet‘ sich das Ganze sich als ein Fragment. Grass, der bisher oft durch das Feuer die Erzählung widerruft, verursacht in „Ein weites Feld“ am Ende eine Feuersbrunst in dem ‚Treuhand‘- Haus. Literatur ist sozusagen eine ‚Zeitbombe‘, die sich provisorisch in der weiten Zeit versteckt und auf die Entzündung durch den zukünftigen Inhalt wartet.

## 1 「遠きを探せ」

失踪したフォンティの書斎に残された紙切れには、„Das Weite suchen“ (769)<sup>1)</sup>とあった。アルヒーフの女性はそれを自分たちへの指示と確信する。そして、彼女らは、本格的にこの行方不明の男を捜索・調査し、ひいては研究しようと思ひ、もしかしたら今度は彼のためのアルヒーフを本家のフォンターネ・アルヒーフとは別に作ろうとすら思う。「私達」にとって「不死の人」フォンターネの生き証人たるフォンティが姿を消すことは、取り繕えない損失なのだ。だが、その前の所で、「誰がこんな興奮させる時代に、ひとりの老人なんかを追跡しようとするのだろうか。」(764)と書かれてあったように、まさにこの「ひとりの老人なんか」にこだわり続けたのが、既にこの作品のフモールだったともいえるのではないか。

本論は、こうした「遠さ」において、この作品についてのひとつの読み方を示そうとするものである。遠くに姿をくらませたい。ところが今や、遠さが失われている。姿をくらませる場所がなく、人間が白日の元、近景の中に置かれている。スケールがなくなり、風景の遠近法がひどく平坦になっている。奥行きがなくなり、人間の「影」が失われていく。歴史と物語がどこかにおいてきぼりをくわされ、現在は遠くへのまなざしの中で自らを相対化する契機を失っている。主人公フォンティが最後に謎の失踪を遂げ、語り手アルヒーフの「私達」の前から姿を消す。まるで彼の逃走はそうした「遠さ」への導きであるかのようにのではないだろうか。

まずは、五部37章構成となっているこの小説の概略を見てみる。第一部は、壁崩壊直後のベルリンで、フォンティとホフタラーという二人の影絵のように

1) Grass, Günter : Ein weites Feld. Göttingen 1995.

文中の( )内の数字は、そのページ数を表わす。

一体化した老人が登場し、いわゆる「壁きつつき」たちの姿を目にする。その後、フォンティの70歳の誕生日が計画されるが、結局、本人がそれを厭い、探しにきたホフタラーと二人で「マクドナルド」で密かに祝うこととなる。それから、彼はフランス人墓地を、ユグノー派の血をひく者として訪れる。

第二部では、娘マルタの西側の不動産業者グルントマンとの婚礼のことが語られる。その前にフォンティは神経熱にやられるが、医師とホフタラーに書くことを勧められて、回復する。グルントマンとの婚礼は、東西ドイツの統一のパロディーとも見えるが、そこにもすでに内なる分裂・違和感が見え隠れしている。

第三部では、フォンティはシュトラールズントなどへ療養に行く。また、湖でのボート遊びのことが、フォンティの回想と交えて語られ、過去へ引き戻されていく。さらに、戦時中のフランス女性との間にできた子の娘マデライネがやってきて、この彼女も交えたボート漕ぎを通しての回想の形で、フォンティの若かりし頃へも、往来がなされる。

第四部は、ホフタラーとの交流やフォンティの信託会社での仕事のことが語られる。フォンティは信託会社のために「処分」(abwickeln)という言葉に代わる言葉を探す。また、不死の人にして彼の先人のフォンターネの記念碑をノイルピンに訪れ、その上に上らされる。一方、信託会社では総裁が殺害され、犯人とおぼしき掃除婦フリューアウフが姿を消す。

第五部では、フォンティのイギリス旅行計画が中断され、その後、フォンティ家の三人が相次いで寝込んでしまう。そうこうするうちに、マルタの夫グルントマンが事故死を遂げ、マルタと妻のエミーは急遽、旅立つ。残ったフォンティは、孫娘マデライネの看病で回復し、ホフタラーと三人でポツダムを訪れ、フリードリッヒ大王の遺骨の移葬を見物したりする。その後、フォンティの講演中、信託会社が火事となり、そのどさくさにフォンティは孫娘とともに姿を消す。

こうした粗筋を持つこの小説には、この時期の主要な事件が盛り込まれているといえる。壁崩壊から、ドイツ統一、東西間の軋轢、信託会社総裁殺害、シュタージ、フリードリッヒ大王移葬などに、主人公らはなんらかの形で立ち合い、たまたまのように見物している。語りのトーンは軽く、フモールに溢れ、前作『鈴蛙の呼び声』の悲観的で、予言的・黙示録的重たさとは違い、喜劇的ですからある。フォンターネ風「おしゃべりのトーン」(612)もこうした現実の出来事に対する適度な距離を生みだしてもいる。手紙の引用の多用は、視点の交代によって現実を別の目で多角的に捉えることを許してもいる。また、主人

公が老人であることは、経済至上主義とか物質主義的傾向や、ドグマ的イデオロギーに対して、ゆったりとした歩みと懐疑的な視点を設定したという意味もあろう。それになにより、彼等老人は歴史を背負っているのです、過去の追想という形で幾度でも現在を相対化することができる。更に、孫娘マデライネはフランス人であるし、フォンティ＝フォンターネ自身がユグノー派の血をひくことで、純粹ドイツ＝プロイセン生まれによる愛郷精神には微妙な距離がある。友人には後に自殺するフロイントリッヒというユダヤ人が配置され、フォンティが散歩するティアガルテンは、トルコ人に溢れ、今ではベルリンはトルコ人第三の都市となっている。民族主義的な時代風潮への反論ともなる丹念な物語のディテールが、こうした小説の多義的な広がりの中では独特な色合いをもたらしていることも確かだろう。なにより、サン＝スーシへのプロイセン王父子の移葬はプロイセン主義への回帰、ひいてはゲルマン精神の高揚として、政治的意味合いがあることは否定できないのだが、その当のフリードリッヒ・ヴィルヘルム一世からして、もとを正せば、オランダ＝カルヴァン派の末裔で、マルク＝ルター派のベルリンの中ではよそ者だったというし、彼がオランダの手職人を招いてオランダ人街を作ったこと(735)は、正にプロイセン精神という神話の土台をゆるがす事実と言えよう。また、近衛連隊少尉でフリードリッヒの友であったカッテの処刑の悲劇へのフォンティの執着は、大王の影の歴史を掘りおこそうとするものともいえる。

小説の構成とその視点をこうして概略してみても、その広がりやディテールへのこだわりが、作品を膨大にするとともに、多義的なものになっていることは、明らかだろう。また、この多義性と複雑化の傾向への違和感があるとすれば、それは「小説に背景がなくなった」(497)という批判的認識から見ると、総じて現代ではあからさまな一面的解釈とか表向きの歴史化の圧力がいかに強力であるかを証し立てててもいいのではないだろうか。

作家とは、グラスによると「さまざまな現実をひとつの新しい現実統合していく者」であるが<sup>2)</sup>、こうした「統合」がここでも見られるのではないだろうか。例えば、混ぜ合わせという技法が効果的に用いられている。第五部の最後の方でフォンターネの小説のキャラクターを、フォンティの講演のなかで信託会社の建物に一堂に会させている。いわば、彼らに現代史を書き割にした舞台上で輪舞を踊らせるわけだ。そのきっかけが、例によって夢であったり、主人公のメランコリックな性格だったり、神経性の熱のせいだったり(「時間的順序

2) Grass, Günter : Im Wettlauf mit den Utopien. In: Günter Grass, Die Deutschen und ihre Dichter. Göttingen 1995, S.169.

を知らぬフォンティの熱に浮かされた話」(214)), とされる。そもそもフォンティの中では、フォンターネと自分とが混ざりあっていて、それぞれの家族も彼の話では混同される傾向がある。また、「伝令」フォンティが運ぶ記録書類はホフタラーの検閲を受け、あるものはボイラー室のソファの中に押し込められて、「他のおしゃべりな切れ端と混じりあい、(…) 交尾できるように」(103) される。そもそも、混ぜ合わせとは、グラスにとって、自己を別のものの中の関連に置きながら、創造的自由を得るためのもので、そこにより広い視野をもたらそうとするものだった。『犬の年』の鉱山内での地獄巡りや『女ねずみ』の「メルヘンの森」のビデオ化、『ブリキの太鼓』第三部のエスカレーター上でのオスカルの半生の回想などにも、こうした混ぜ合わせ手法が使われていた。こうした箇所では文体上の特徴として、総じて長文化し、引用をハイフンで挿入することで、猛烈なスピード感を感じさせ、イメージのモンタージュ、もしくは重ね合わせを行わせている。この作品でも同様に、フォンティの大観覧車からの展望や、フォンターネの像の上にホフタラーによって上らされあたりを見渡すことも展望をもたらそうとするものである。また、キューンによるノイルピン絵草紙やDDRで計画されたという文学者たちの群像画創作はフォンティにとっては歴史を分かりやすく見渡すことができるようにするものとして興味をひいたのだが、彼自らも、こうした「絵草紙」的・群像画的展望を、この転換期にもたせたらと願っていたことも、ここでは一望するという意味で、興味深い。

こうしたより広い空間の一望は、グラスの得意とする所ではあるが、『広野』ではタイトルからして、そうしたことをテーマにしていることを推測させる。むろん、'ein weites Feld'とはフォンターネの作品『エフィー・ブリースト』の老ブリーストの台詞からとって、「きりのないこと」「見通しがたいくらい奥行きがあること」などを含意しているのだが、文字どおり「広さ」「遠さ」に着眼してみるのも、おもしろい。ちなみに、グラスのレンツとの対話「ファンタジーについて」<sup>3)</sup>では、ファンタジーとは現実を広げるものであるとされ、正に、そうした機能を持つ文学は、より広い現実感覚のもとで、現実を別のまなざしで見えることを可能にしていくものといえるからである。

形式は爆弾で、過去という地層に埋る炭鉱。内実という「火口(ほくち)」があって初めて、その存在は意味を持つ。過去という広大な領野へつるはしを入

3) Grass, Günter : Phantasie als Existenznotwendigkeit. In : Günter Grass Werke Bd. X. Darmstadt 1987 S. 255ff.

れることで、その豊かさが現在に付与されることになる。まだ形も定まらずそこにある現在は、実はこうした遠さに豊かにされ、形式化を受け入れるのである。視野を広げ、「遠きを探せ」とは、展望を持つということでもある。実際、小説の中では、折に触れて、「展望」がもたらされている。観覧車に乗ったり、記念像の上によじ登ったり、夢の中で過去を一気に眺め渡したり、と。「懐疑にのみ、神は存在する。」(303)という言い方で回り道のようにみえても、歴史的に遡り、より広い連関を切り開いてみて初めて見えて来るものがあることを示している。現在についての性急な目先だけの価値評価や判断に遅延をもたらすとともに、現在の目を引く大事件より、むしろ過去や日常のディテールを掘り起こす丹念さにこそ、文学的懐疑精神が培われていく。そしてまた、この「遠き」とは伝統とか形式、歴史と言い換えてもいいかもしれないが、あえてその遠さに思いをはせることにこそ、文学の領野があるのかもしれない。

## II フォンティとホフタラー

グラスの初期のエッセイ「抵抗としての内実」(1957年)<sup>4)</sup>を読んでみると、もともとグラスという作家は世間で思われているほど、破天荒な「野人」ではないことがわかる。そこでは、形式と内実のことがテーマとされている。カンデンスキーの言葉「正しく引き出された形式は、それ自体がまったく単独に内実のことを配慮することで、感謝を表わす」をきっかけに、グラスはそこで言われている内実と形式の芸術的調和ということに「不信の種」を蒔いてみたいのだと述べている。造形芸術から出発したグラスは、当時の流行の抽象的・観念的芸術風潮には当初から反発を感じていた。抽象的傾向の芸術家たちの内実の豊穡さ、胸を破らんばかりの思いといったものには、当初から懐疑的であった。なるほど内実は抵抗なのだが、それは爆弾の「火口」でしかない。大ききからいうと、内実は雀で、形式は大砲ということになる。つまり、内実は形式という爆弾を爆発させるきっかけにすぎないということになろうか。芸術は美的形式自体を追求するとグラスは主張する。ところが、形式を軽んずる人々は自分はたっぷり言うべき内実を確かにもっていると思いこんでいる。実はそうではなくて、内実は捉えようのない、「かたつむり」のように感じやすい、手からすり抜けていくようなきわめて予測不可能な代物にすぎない。内実はむしろ、超時間的・超空間的な美的形式の追求の邪魔ばかりする。形式と内実の調和な

4) Grass, Günter : Der Inhalt als Widerstand. In : Günter Grass, Aufsätze zur Literatur. Darmstadt 1980, S.7ff.

んで、少々出来すぎである。グラスによると、現代における新しいミューズは、不信気で、編物に余念がない、勤勉で、こうるさい主婦のような姿をしているのだという。従って彼は、教条主義的な形式主義ばかりか、夢的世界における内実のほとぼしりや闇雲な形式破壊ということにも、懐疑的だ。形式否定のための内実の絶対化・理想化が、いかに政治的・社会的動向に対して、そしてまた時代のより大きな「形式」に対しても無感覚・無抵抗であったかに、少し思いをはせれば、形式否定的観念主義の潜在的危険性は明らかだろう。グラスにとって、現代のミューズは、口うるさい懐疑的なものとならざるをえなかったのだ。

現実や対象への懐疑を通しての多義的アプローチを促すのが、このミューズの働きなのだが、ここでは、それはフォンティという人物のとらえどころのなさをいかに保証するか、というところに作用している。すると、同時に、現実の複線化、いわゆる「過現未」時制での語りが、時間的には、語りの緩やかさや冗長さ（「冗長さは文学的長所」(321)）、過去へのこだわりということにおいて、空間的には、遠出や旅行といった遠さと現在に風景（背景）を取り戻そうとする広がりへの志向性において、フォンティの隠れがを保証することになる。

70歳の誕生日を迎えるテオ・ウトケは、DDR文化連盟の元講演者、あるいは省庁の「伝令」で、今は信託会社の自由協力員である。人は彼のことを、「不死の人」フォンターネにちなんでフォンティと呼ぶ。一方、そのフォンティに「昼夜付き従う影」として、いつも寄り添うようにいるのが、「スパイ」のホフターだ。シェートリッヒの描いた「タルホーファー」<sup>5)</sup>の再来ともいうべきスパイだが、ただし、フォンティ専門にすぎぬ、エリートスパイ交換の場のグリーンリッケ橋とも無縁の、いわば「中級のスパイ」(489)で、ウトケ家の家の友にして、その一員だと自認している。

彼等が二人してこの小説の主人公であることは、間違いない。彼等は光と「影」であり、「他方なしには一方はなかった。同価のインザッツで演じらる二人」(492)であり、「ダブルのポートレート」(16)であると、その一体感が強調さ

5) Vgl. Grass, Günter: Tallhover kann nicht sterben Aus der Reisereportage ‚Zungezeigen‘ (1988). In: Günter Grass, Die Deutschen und ihre Dichter. S. 239 ff.

(グラスはインド滞在中にこの『タルホーファー』を、出版される前から読んでいたが、シェートリッヒがタルホーファーを死なせた結末だけは気に入らないとして、タルホーファーは不死であると主張している。このことはルポ的作品『舌を出す』の中でも触れられている。)

れている。体型も性格も対照的であるというのに、「パズルのピースのようにピッタリと合っていた。」(65) というように、相補的なのだ。つまり、ホフタラーあつてのフォンティなのである。「フォンティは昼夜付き従う影なくしては考えられなかったろうか？彼の不在は、即、物語の終わりとならなかつたろうか、そのおちは反響によって生き、多かれ少なかれ調子はずれで、二重唱で唄おうとしてきたのだ。私たちは自問する、ホフタラーが抜けたら何が残るのか、と」(516) というように、彼等の対比的・相補的關係、そしてその「対話」の中で作品は進行していくのである。これは一体どうしたことか？

まずは、フォンティについては、「彼からは伝統と歴史が語る」(485)とされているように、歴史の生き証人であり、「時代の証人」(535)である。彼はフオンターネ専門家であり、その作品の引用を自家薬籠中のものとしている。フランスの戦時中の恋人マデライネからは、「若さ真っ盛りであるのに、しばしば別の時代にいるかのように、とてつもなく歳をとっているように思えた。」(426)と見られていたように、彼は生きながらに、過去にも半分足を突っ込んでいる。彼の夢想的傾向は否定できない、「すべてはなくなり、過ぎ去った」彼にとって、「考えつくことはなんであれ、それが現実」(263)である、「彼は時々、そこにはないものを見ている」(415)という証言もあるように。また、「生まれながらのおしゃべり屋」(747)の彼は話の冗長さを文学的長所(321)とし、小さいものへの愛着、「ディテールへの渴望」(72)で、ちょっとしたきっかけから際限なく過去を物語ることができる。だが、こんな彼にはもうひとつ見落とせない大きな特徴がある。つまり、「私は正に、今度こそこっそり逃げ出そうとしている」(131)というのが彼の繰り返しの言葉であるように、逃避願望が彼にはあるのである。彼は「逃げ場を求めている」(404)。テレビからさえ、逃げる。もっとも、彼は現実の騒音に満ちた世界に対して、懐疑的であるが、その懐疑を肯定的に捉えようともしている、「懐疑はいつも正しい！」(307)と。また、「肝心なことは深い所にある」(265)というように、その現実から離れた所に「なにか」を求めるあまり、足元の現実に対する無関心、不注意が、トラブルを引き起こすこともある。このように、「いつでもなにもかも悪くしてしまう」(201)と、言われてしまう現実には疎いフォンティではあるが、彼はこうした懐疑精神を持ち、過去を生きたものとして際限なく語ることができ、「広範に要約する癖」(545)を持つので、どんな複雑な歴史であれ、見渡すことができるのである。

一方、ホフタラーはどうかというと、彼はフォンティの「影」であり、その「長年連れ添ってくれた守護天使」(561)である。彼はフォンティの「樹液を吸



出」(403)そうとする。彼はそればかりか、「フォンティの知らないところで事実をつかんで」(417)いる。彼には「どんな国境も永遠ではない」(500)。「複数形」で話す彼には「断絶もゼロ時点もなかった、ただ、淀みない継続があるばかりだった」(482)のである。ただ、こうした自在な動きを持つ彼も、過去のディテールへの畏敬の念を持つとともにその危険性は感じている。「資料はきりが無い。そのあまり自分を見失う」(480)とすることで、みずからの仕事の危うさも十分意識している。そして「言葉がどんなに危険であるか」(469)を知り、「きりのない領域」の計り知れないところを「歩測」する(481)ことを、自らの任務と認める。だが、その本家タルホーファーと較べると、「差引すると、少し秘密はなくてはならないというのが、正しい。なにもかもが白日にさらされてはならない。」(544)と言える点で、彼の方にはある種の批判精神としぶとさがある。彼は周囲から厭われ、邪魔扱いされることもあるが、結局はフォンティから信頼を得ている、「ちなみに、ホフタラーはタルホーファーよりましである」(544)と。

ホフタラーは、壁崩壊後のベルリン市街へ、ドイツ再統一のお祭り騒ぎへ、フォンターネの故郷ノイルピンへ、そして、フリードリッヒ大王移葬の式典のあるポツダムへと、乗り気ではないフォンティを誘って連れ出す。こうして、彼はいやがるフォンティに「現在」を見せているのである。あるいはまた、空港でボートの乗り場で墓地の入り口でと、フォンティの行くさきざきで待ち受けて、彼の行きすぎに対する歯止めともなっている。また、ホフタラーは、良き聞き手、相方として、フォンティ(=歴史)がモノローグに陥ることを防いでいるともいえよう。<sup>6)</sup>

総じて、現実世界には疎いフォンティには、美的・文学的世界へこもり、美的形式へと引用などを通して沈潜する傾向があるし、また、その話からは自ずから「秩序」が聞き取れるともいわれる、「それ(；フォンティの病床での話)はたいしたことはなかった。始まりも終わりもない、ただの空想。しかし、せわしないその淀みない話や、さらには彼のブラブラ歩き風に持ち出されるおしゃべりからは、ひとつの秩序を聞き取ることができた。もちろん、その秩序は空間も時間も気にとめなかったが。」(695)と。一方、こうした根っからの形式主義、唯美主義に対して、絶えず影のように付き従うホフタラーが、フォンティにとっての現実世界の「内実」として抵抗となっている。つまり、ホフタラ

6) Vgl. Grass, Günter : Rede über den Standort. Göttingen 1997, S. 60.

(ここでは、冷戦後の世界では資本主義が一幕ものの一人芝居を演じているようなもので、彼は相方、敵対者が現われるのを待っているのだ、という。)

一が逃げるフォンティを見つけ、現実引き留めているのである。彼が病気で寝込むと看病し、彼が戦地へ行かされる時は、弾の来ない部署につかせ、転換期後、職にあふれそうになる彼を閑職にねじこんだりもする。こうして、ホフタラーはフォンティの「守護天使」となって、いわば、常にフォンティの発見者、保護者となってきた。既に、ちょうどグラスの「私の守護天使」という詩には、「そして、私が道に迷うと／私を見つけてくれる人が、一緒に付いてきてくれる。」<sup>7)</sup>とあったように。しかし、それは逆に言うと、彼はフォンティの逃走をはばんできたということでもある。

フォンティとホフタラーそれは逃亡者と発見者、被庇護者と守護天使だ。彼等是对比的にお互いを補い合う。ホフタラーはフォンティの話(=形式)を引き出し、フォンティはホフタラーを通じて現実世界との接点を持ち、ひいては、生き延びさせてもらう。彼等は、いわば、形式と内実(抵抗)として、正に不即不離の関係で、微妙な距離感を保っている。ただ、対比的であるとはいえ、両者には共通する点があることも確かだ。そして、それが自己に対する懐疑精神だったとすれば、そこにこそ懐疑=「現代のミューズ」の介在が保証されているとも言えよう。

フォンティが、ベルリンのブランデンブルク門の前で歴史上のさまざまな戦勝パレードや祝いの詩を思い浮かべて、過去に浸っているとき、背後からいきなりそばかす顔の少年につつかれるということがあった。靴の紐を結んでほしいという少年の頼み通り、靴紐を結んでやってから、今度は自分で結べるようにするよという少年の声に、フォンティはふと現実にかえる。「こういうことだけが重要なんだ。いくさや勝利、セダンとかケーニヒスグレッツはなんの価値もないものなんだ。まったくばかばかしい。ドイツの統一、まったくの空想ごとだ！最初に靴紐をうまく結べたということ、そういうことこそが、大したことなのだ。」(23)と、フォンティは、大きな歴史の前に小さな個人の歴史を置いて、遠近法を突然ひっくり返してしまう。「歴史」の実体のなさ、空虚さ、そしてその亡霊と化したフォンティの背をつつく小さな現実が、ここではかろうじて彼の現実感覚を救っている。フォンティは歴史の亡霊ではあるが、こうした現実感覚、現実からの抵抗を受け入れる素地を有している。この点は、やはり、懐疑的に自らの活動を見るホフタラーと共通するところでもあろう。要するに、このような関係の中で、彼等は美的形式にも、現実世界にもめりこむことなく、懐疑的距離をとることが可能となる。ふたりはなにもかも対照的

7) Grass, Günter : Mein Schutzengel. In : Günter Grass Werke Bd. I S. 173.

ではあるが、この懐疑性、批判精神を共有し、そこを自分たちの接点としているのだといえる。

だが、それではフォンティはこのホフタラーとの関係の中で永遠に逃げおおせられないのだろうか。彼にはいつまでも絶対的な「遠さ」は与えられないのだろうか。どちらか一方の「不在」は物語の終わりを意味するはずなのだから、もし仮に、彼に究極の逃走が可能になるとすれば、それは物語自体が終わるときなのだろうか。次にはこうした逃走について考えてみなければならないだろう。

### III 「遠さ」の弁証法

『広野』において、まず目につくことは、「遠さ」を求めてのさまざまな逃走が描かれているということだろう。主人公らの場所の移動ということにとどまらず、逃走ということがさまざまな次元で試みられていることに、まずは注目すべきである。この作品に出てくる逃走は、いわゆる現実逃避から、政治的逃亡＝亡命、「連邦共和国への逃走」、ユダヤ人のイスラエル移住と自殺、家族・知人からの逃走、証拠隠滅、そして「おしゃべりな間借り人」(570) テレビからの逃走、スパイの潜伏、犯罪者の逃走などがある。そればかりか、回想による現在からの逃避、いわゆる追想、神経熱による夢想への逃避、引用への逃走がある。公園のベンチは人の中でありながらひとりでいられる避難所だというし、一般にフォンティがらみの逃走は騒音からの逃走、即ち、静けさを求めてのものといえよう。なにより、アルヒーフは、彼にとっては「長雨と人々の刺激からの避難所」(731)なのである。(実際、この小説ではよく雨が降る!)だが、逃走へのこうした極端なこだわりは、実は、彼にはもうどこにも居場所がないということの裏返しでもある。彼の逃走とは、結局、もはやありえぬ居場所を求めてのものなのかもしれない。

『広野』の冒頭ではベルリンの真ん中の無人地帯が紹介されている。かつての冷戦時代の監視無人地帯が、今では都市の真ん中の空白地帯として、建築業者たちの触手をそそる。「ベルリンの広い空き地は、何十年もの間無人地帯だったが、いまやだだっ広い空き地となって所有者を探している…」(13)。ところがそればかりか、いわば歴史の磁場のように、それが強力に物語衝動を引き寄せているとは、皮肉なことと言える。主人公たちも、まるで引き寄せられるように、この地帯に散歩にでかける。いわば、ベルリンこそが「広野」なのかもしれない。

そして、「壁」は今や、「壁きつつき」たちによって、かけらを削り落とされ、みやげとして売られている。その歴史の「かけら」において、しかし、保持されるものがある。年代記的記述で矛盾なく取り繕う大きな歴史が伝えられない、あるいは伝えようとしないものが、その壁きつつきたちのノミの先から飛び散っていく。そのなかの一人から、同じ東ベルリンの人間で今日は日曜日だからというので、かけらをプレゼントしてもらおうフォンティはこう言う、「断片は全体よりも良い！」(14)と。つまり、この冒頭では、断片へのこだわり、トルソーの愛好、「穴のないアルヒーフなど存在しない」(777)という物語の自意識が、すでに示されていたのだ。「小説に背景がなくなった」とか、アルトデーベルンの褐炭採掘場には取り残された風景がある、という指摘には、この作品が失われゆく「背景」や「風景」を取り戻そうとする意欲を持つことを窺わせる。そうとするならば、各々の物語は否応無くいつか途切れなくてはならなくなる。すべてが説明・解明し尽くされる前に、巧みに姿をくらませ自ら現実の背景と化していかなくてはならない。予測不可能性という原理(「カムリカイツブリ原理」)が物語の掟なのだ、「カムリカイツブリは消えたかと思うと、突然またどこか別のところに現われた。」(125)という。

歴史の断片化を象徴するもののひとつとして、写真がある。写真とはすべて「遺影」である、ロラン・バルトに言わせれば、それは「平板な死」のことである。死によってはじめてよく見えてくるというのは、写真がもともと見えないはずのもの(無意識)をもそこに留めてしまうからでもある。<sup>8)</sup>生きているとは、距離が取れずに、焦点が合っていない状態である。とすれば、歴史として現代を見るには、「死」というフィルター、つまり、ある種のフィクションが必要とされるのではないか。

その都度現在の文学によって時代を映すことは、同時代人として自分をみなす作家を前提とします。彼等にはどんなささいな政治的な出来事ですら反美的な邪魔物ではなく、リアルな抵抗としてあり、無時間的に書かれたあらゆる言葉と合一されることを好まず、瞬間の出来事への距離のなさを物語的思いつきで補うことができるのです。(…) (1986年、ペンクラブ演説)<sup>9)</sup>

8) Vgl. ベンヤミン, ヴァルター: 『複製技術時代の芸術』高木久雄他訳 晶文社 1991年

9) Grass, Günter: Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse. In: Günter Grass: Der Schriftsteller als Zeitgenosse. Göttingen 1996, S.225.

「物語的思いつき」、つまり、グラスにとっては、フィクションこそ距離なのだ。距離をおいて時代を一遍に見て取ることができるのは、展望が得られるからだ。『ひらめ』でも、広角レンズのカメラを持つ詩人が、歴史を旅することが詩にされていた。<sup>10)</sup>こうした広く、複眼で見る工夫・仕掛けが求められるのだが、『広野』では、フォンティとホフターが、なんだかんだいっても、この時期の主だった出来事には必ず、居合わせるようにしている。一種の観光客のように、崩されゆく壁や、統一の日のブランデンブルク門のお祭り騒ぎ、フリードリッヒ大王父子の移葬を見物しているのである。すべてを外的にしか見ないという見物という視点が、かえって、こうした歴史的出来事への距離を生み、異化してみせる。フォンティは実際、手紙で自分のことをこう述べていたのだ、「モラリストのまねなどしたいとは思いません。いつも、いつも、一匹狼でした、いつも単なる傍観者です。ものごとを観察するのは、ものごとを所有するよりましです。それゆえ、身を潜めるのです…」(186f.) と。

また、そのレンズが焦点を結ぶためには、遠近法も工夫しなくてはならないだろう。例えば、現在の省庁の入った複合建造物は、その前に立つ人を「小人化」(67)するというのが、その正面入り口のところでは、否応無くその建物が背負う歴史(帝国空軍省、省庁、信託会社)に思いをはせることになる。人々は、その大きな歴史(建築を通してのドイツ現代史)を前にして「小人化」してしまい、こうして「ここでは、家にいるように寛げる、少なくとも、身を隠しておけると思われる。」(67)ことになる。サイズのアンバランスが歴史を見上げる低い視点をもたらして、逆に個人がその前で極端に矮小化することで、大きな歴史の網の目に入り込む余地が生まれているのである。ここでは、大きな歴史に敢えて「小人化」で対抗するところに、文学としてのたくらみがあるのではないだろうか、『ブリキの太鼓』の「小人」のオスカルがそうであったように。ちなみに、その『ブリキの太鼓』の冒頭のシーンもこうした遠近法を使っていた。若き日のおばあさんがじゃがいも畑でたき火をしている。はるかかなたには一定の間隔で電信柱が並んでいる。そこに地平線の向こうから三人組が現われ、彼女の目を引く。三人の関係がこの広い空間のなかで電信柱によって正確に測定され、いわば、この小説の遠近法をこういう形で最初から示していたのである。オスカルという主人公の半生を物語るために、ここでは、自分が生まれる前の時代まで遡らなくてはならないという遠近法が用いられていた。現代を語るために、その現代を二重化する。正にそこにグラスの遠近法のフモ

10) Grass, Günter : Was uns fehlt. In : Ach Butt, dein Märchen geht böse aus. Darmstadt 1983, S. 14f.

ールがあるといえる。近さとの格闘においてグラスは、きわめてじょう舌だ。そこでは、さまざまな過去を挿入して、現在に奥行きをもたらす手法が、現代に対するある種の冷淡さをもたらす。おばあさんは三人に対し無関心だ、現実を舞台にでも見ているかのように。

同様に、フォンティという人物には、「ネガ」としてホフタラーが付き添う必然性がある。ホフタラーなしにはフォンティは存在すらおぼつかないのだ。なぜなら、ネガとしての人物に焼き付けられることで主人公ははじめて映し出されるからである。彼等二人が、一組（ペア）であることは、くどいほど強調されているし、前述のごとく、二人を切り離して考えることはできない。彼等の対照的なまなざしの中では、「遠さ」は対等なふたつの意味を持つ。無限の遠さを見るフォンティと具体的な遠さしかみないホフタラー。ふたりが「不死の人」フォンターネ像を見に行く場面で、フォンターネがどこを見ているのかをめぐっての会話に、その二つのまなざしが対置される。

（；ホフタラー）「彼はどこを見ているのか知りたいもんですね。」

（；フォンティ）「遠くをさ、それしかないよ。」

「そうは思えませんね。彼はなにか特定なものを見ているんですよ。」

「それではそれでいいさ、ホフタラー。パパは昔、いつも彼は駅の方を見ているんだって言ってたな。それに、左手に持っている開いた本は、時刻表だともね。」

「なるほど。ベルリン方面ですか。そうでしょうとも。」（585）

このようなふたつのまなざしの中で、この作品の「遠さ」は弁証的に保証されているのではないだろうか。さらに、フォンティ（テオ・ヴトケ）が「不死の人」フォンターネを装うとき、彼はフォンターネという第二の自我を設定しているのであり、こうした自我の二重化をフモールというならば、正にフモールな視点でフォンティという個人が突き放して、見られているのである。

ところで、「不死の人」フォンターネを具現化し、現在化しようとするのがフォンティであるが、彼はそうやって「不滅」へのワンステップを置いているにすぎないのだともいえる。文学とは不滅そのものではなくて、それへ跳躍するための踏み板にすぎないのである。ただ、そのためにはまず、現実の足場を固めておかななくてはならない。その踏み板の周辺の地勢をしっかりと歩測し、その地質を知らなくては、不滅への十分な跳躍もかなわないのである。フォンティには「無」とか「深淵」、あるいは漠然とした「遠さ」を追求しようとする欲求はあるが、そうした漠然としたところにいつまでもたたずんでいることには否

定的である。時代に取り残されたアルトデーベルンの褐炭採掘所の深淵を前にして、彼は、「無にいつまでも目を向けようとする者は石になる」(516)と感慨を述べるが、こうしたきりのなさ、遠さに対して、「どんな深みへもいつも測鉛を(…)たらし」(545)、観念や雰囲気に身を任せず、ディテールにこだわる。こうした、グラスの懐疑主義、現実主義が、小説の最後でも、ブリーストは思い違いをしていたのだとして、フォンティに「広野には終りが見てとれる」(781)と述べさせているのである。ここで小説は、志向としては無限の遠さに出ては行くが、その時代の内実を作品形式に囲いこむことで、不滅へのくさびとして、フレームを付けたとも読めるのではないだろうか。

こうしたフレームをなすフィクションとしての物語＝歴史(Geschichte)は、あくまで断片にすぎない。つまり、断片として、忘却という歴史の風に吹きとばされてしまう運命にあるのだ。実際、グラスのその他の作品ではよく、物語が最後になかったことにされてしまうという物語の取消が起こっている。『テルクテでの出会い』での、詩人会議の最後で、宿屋が火事となり、原稿が燃えてしまうように、物語の取消は、グラスの場合は、火事という形をとることが多い。そもそも、火事は詩「ゲーテ」<sup>11)</sup>にあるように、詩人がその社会の秩序に呑み込まれる前に逃れるためのものであり、創作とは抵抗と挑発という意味で社会に対する「放火」のようなものなのかもしれない。

『ブリキ』のオスカルの祖父コルヤイチェックは放火犯だった。『犬の年』のイエニーのバーも焼かれた。『猫と鼠』ではマールケが海中に潜って姿を消したのも、「取消」の一種といえよう。『女ねずみ』では核爆発という究極の「大火事」がとうとう起こって人類の取消を引き起こしてしまう。そして、『広野』でも、フォンティが「文化醸造所」でフォンターネ作品における火事について講演をしている内に、信託会社の火事が本当に起きてしまう。いわば、ここでは文学自体が放火犯というわけだ。それを機に、フォンティは、放火犯と間違われなためなのか、姿を消す。掃除婦で、信託会社総裁殺害の容疑者フリーアウフの横顔が会場で見かけられたという証言もあるし、時代遅れの数珠式エ

11) Grass, Günter : Goethe oder eine Warnung an das Nationaltheater zu Mannheim. In : Günter Grass, Die Gedichte 1955-1986. Darmstadt 1988, S.102.

(「ゲーテ、あるいはマンハイム国立劇場への警告(…)私がしかし、今や恐れをなくしたとすれば、／私が自分の、／900ページを数える／その大火を描写している大部の本を、／彼等のパイプの前に開くとすれば?／／恐れが、とその本は始まる、／ゲーテ氏の心を決めさせたのだ、／彼が決意して火縄で／ワイマールの劇場を炎に／燃え上がらせたときに——／／同様に、既にもう、ネロもシェークスピアも／放火犯で、そして詩人だったのだ。)」

レベーターのショートが原因だとも言われるが、いずれにせよ、誰が火をつけたのかという間には答えは保留にされたままである。だが、火事が物語の断片的形式を完遂するために、不可欠だったとすれば、火を付けたものは、物語形式の精神というべきかもしれない。更にその後、姿を消していたフォンティを見つけ出したホフタラーは、ウトケ家の記録を持参し、それを大観覧車の上から破いて捨てている。こうして証拠を消すことで、フィクションは解明し尽くされる前に、フィクションとしての形式に殉ずるのだ。するとそれは、現実でありながらそこから遊離していく、つまり、現実をより広く広げていくことができるようになるのではないか。物語はフィクションとしての限界を自覚し、自律世界として閉じることで、現実に対しては開かれていくのである。

「またしても、文学がどれほど危険であるかが、わかります。確かにごく短い物語でしかないのですが、それは時限爆弾のように後の発火を待つものなのです」(659)と、ホフタラーは姿を消した殺人容疑者のフリューアウフについて、そのモデルとおぼしき「マティルデ・メーリング」の影響を示唆していた。彼女はマティルデ同様「宝石顔 (Gemmengesicht)」を持ち、「目的に突き進む意志のある灰色の鼠」(659)である、と。そもそも、文学の「危険性」とは、ゆっくりと広いスパンで、予防拘束も検閲もかいくぐり、いわば「時限爆弾」として、後の遠い時代に思いもかけない所で予測不可能に爆発するような類のものなのだ。もっとも、そうした過去からの「不発弾」としての文学の力が発現するには、我々の慣れ親しんだ時間とは異質の時間へと、それが、一見無化するとみえる質的転換をとげなくてはならないのだが。後世における「発火」を待って、それはひとまず時代の「灰」と化す。しかし、その雲散霧消する灰はまた、かなたに降りつもり、物語の種を育てる広大な領野を豊かにするはずなのである。