

# 不確かな証人ギュンター・グラス

——『広野』の重層的構造について——

依 岡 隆 児

1995年のグラスの長編 „Ein weites Feld“ は、ドイツ統一前後のベルリンを中心に統一、通貨統合、信託会社総裁殺害、シュタージ問題といった事件を追いながら、二人の老人を描く作品である。「こき下ろし屋 (Verreiber)」ラニツキーによって「シュピーゲル」で文字どおり引き裂かれるということで、発表当初から大騒動 (Großes Trara) を引き起こした。その他にも、「死産、モンスターだ」(FAZ)、「歴史的叙事詩に失敗」(Zeit) などと、要するに、酷評されたわけであるが、「グラスが政治の犠牲にされるのは残念だ」<sup>1)</sup> といった好意的な弁明もできるくらいに、それがグラスの政治的信条の吐露として、イデオロギー的に批判されるということが多かったといえる。テレビも含めて「メディアのスキャンダル」<sup>2)</sup> としては話題になったが、800ページにも及ぼんとする、煉瓦のように「かさばって、実用向きでない」<sup>3)</sup> とされる小説は、ひょっとしたら、その「善良な読者の忍耐をわずらわせる」(ラニツキー)<sup>4)</sup> 長さ、複雑さの故に、その正当な作品評価をはばまれていたのかもしれない。ここでは、こうした懐疑を抱きつつ、この小説の作品構成を、語り手の位置を中心に分析し、重層的な構成をなす長大で、複雑な作品への手がかりを得たいと思う。

## 1

『広野』は分量のわりには、その名に言うほど広がりはない。主人公たちの行動範囲はせいぜいで、ベルリン市街とその近郊のポツダムやフォンターネ(フォンティ)の故郷ノイルピン、少し離れてアルトデーベルンやシュトラールズントである。ベルリン中心の小説であり、グラス自身が言うように、これは彼の「最初のベルリン・ロマン」<sup>5)</sup> なのである。通りや街区、公園、歴史的建造物、記念碑をめぐる街歩きと遠出といった

グラスの小説『広野』は、Grass, Günter: Ein weites Feld. Göttingen 1995. に拠った。なお、本文中の( )内の数字はそのページ数を示す。

1) Oberhammer, Georg und Ostermann, Georg (Hrsg.): Zerreißprobe. Innsbruck, 1995. S. 180.

2) Ebd., S. 243.

3) Ebd., S. 42.

4) Oberhammer, Georg und Ostermann, Georg (Hrsg.): a.a.O., S. 89.

5) Ebd., S. 34.

ことばかりの、かなりゆったりとした展開の、どちらかといえば、静的な小説である。だが、こうした街歩きのプロセスからは、街のいたるところに残る歴史と過去が引き出されていく。回想とか手紙、熱に浮かされた妄想の中では、主人公たちがあちこち飛び回り、遠くの土地を旅してまわっている。いわば、こうした時間と空間の「跳躍」を許すベルリンという町の内部にこそ、「広野」はあるということか。老人たちの静的な歩みのプロセスが、内的イメージを喚起し、過去が現在に迫いついてくる余地を与える。そのイメージの中では、ベルリンは歴史の重層的な集積体たる姿を明らかにしていく。

ここでまず、この5巻37章からなる小説の語り手と登場人物との関係に注目しつつ、この作品を概観してみると、語り手のアルヒーフの「私たち」は、第三者として、外面的叙述しかできないので、フォンティやスパイのホフタラーの内面描写には工夫が必要になってくることに気付く。1989年のフォンティの70歳の誕生日について展開する第1巻や、病床のフォンティの回想と娘マルタの結婚についての第2巻ではまだ、フォンティかホフタラーが後にじきじきにアルヒーフを訪れて、その間のことを報告するという形で、このことを処理している。フォンティ夫妻の療養旅行と孫娘とのボート遊びについての第3巻と、信託会社総裁殺害事件をめぐる第4巻からは、その場になかった人への手紙(特に、結婚してシュヴェーリンへ行き、離れてしまった娘のマルタへの手紙)で、その間の出来事を説明しようとする。それと平行して、本人たちのアルヒーフへの報告による証言、あるいはまた、実際にアルヒーフの者自身が見聞してきたこと、という風に出来事を二重三重に、複合的に叙述しようとするようになっている。1991年のフリードリヒ大王の移葬見学とフォンティの講演についての第5巻では、手紙による報告は減り、本人たちや家族の者たちがアルヒーフに報告するという形と、不自然にも遍在することになっているアルヒーフの者たちの見聞を中心に物語られる。アルヒーフの私たちは、より積極的に個性化が施され、「私」とか「女の同僚」とかいう形で物語の筋にも一役かんでくる。しかし、最後には、主人公たちが相次いで姿を消し、情報提供者だったその家族の者たちもいなくなってしまう、アルヒーフはただもう、フォンティからの葉書しか、あてにできなくなるという状況に追い込まれる。ここに至って初めて、物語は一人称の語り手の単線的叙述に落ち着いている。以上が全般的な傾向である。

## 2

次に、語り手の位置を確かめるために、より具体的に、ティアガルテンの新湖でのフォンティとホフタラー、あるいは孫娘のマデライネらとのボート遊びのシーンを例にとってみる。語り手であるアルヒーフの「私たち」は、それを岸辺から見ていて、彼等の話の切れ端もときには耳にする。さらにそれを、この日のことをホフタラーらがアルヒーフに来て報告することで補ってもいる。以下、第3巻20章「席替え」、21章「漕ぎながらのおしゃべり」、22章「三人でボート」のボート遊びの場面を詳しく見ていく。

20章の始めには、アルヒーフの私たちは岸からボート漕ぎを見ている。「(...)ホフ

タラーについては推測するしかなかった。もし、昼夜つき従う影(=ホフタラー)が話してくれなければ。」(408)とか、「彼(=ホフタラー)は、その知識でもって、我々アルヒーフのいくつかの空隙を埋めてくれるだろう。」(417)というところでは、語り手が現場に居合わせているが、細かな点はのちに話してくれたホフタラーに依存していることがわかる。

こうした語り手の不完全さ、不確かさについては、「ホフタラーが私たちに保証してくれたこと(….)」(427)として、孫娘のフランスからの贈り物が勲章であったという情報を当事者ではなく、わざわざそこにいなかったホフタラーから間接的に聞いたということにしていることや、「私たちは言葉の切れ端を小耳にはさんだ。『迷い』の一節ではなかったろうか」(430)という推量を交えたコメントからも明らかだ。また、「しかし、彼の孫娘が湖の真ん中に漕ぎ出ていく間も、彼は話している。一方、私たちはひっこんでいて、どんどん遠ざかっていった。」(427)とあるように、語り手は全知ではないばかりか、またそうであろうともしていないことがわかる。

「私たちなら、それをもっと距離をとって味わうべきだったろう。」(418)この発言は、物語られる事柄に対するアルヒーフのコメントとして、注目に値する。アルヒーフとしてのコメントとはいえ、記録保管の任務を逸脱して、彼等は少々個人として関与しすぎていたようで、そのことを内省しているのである。また同じように、「私たちなら申し出て、彼女に私たちの生半可な知識から、いくつかの多少なりとも、私的なスパイの物語をささやきかけるともできたろう。しかし、私たちはよく考えてから自制していた。アルヒーフは会話に口出しをゆるされなかったのだ」(443)からも、仕事からの知識に対する謙虚さ(「私たちの生半可な知識」)を持ち、自分の感情・言動に対して内省的である語り手像が、浮かび上がってくる。この内省的な語り手が作品全体の「不確かさ」の原因なのかもしれない。ところが、さらに、22章の、フォンティ夫妻とマデライネの三人でのボート遊びのシーンでは、例えば、「彼女(=マデライネ)は私たちに質問すべきだったろう」や「アルヒーフなら、もっと他の答えを用意できたのに」(439)とあるように、語り手が物語の展開に個人的感想などを加えるようになっており、記録という仕事と個人的関心とのジレンマに陥るあまり、ときに接続法の形で物語に参加しようとさえするのである。<sup>6)</sup>

DDR 国家崩壊後、アルヒーフの存続が危うくなってきた時には、「私がマルタの結婚式の出会人をつとめて以来、彼女は私たちのこと、とりわけ私のことを信用してくれた。一体だれが、私たちの他に、彼女の話に辛抱強く聞こうとしたのだろうか。急速に変転する時代にあって、ヴトケ家の者でないとしたら、私たちこそ、その耳であり、保存機関だったのだ」(448)と言われるが、ここでは、時代の流れの中に埋もれつつある普

6) ちなみに、後の章には「私たちアルヒーフの者たちは、ただ接続法としてのみ、居合わせたか、それでも、それが一時間以上続いたと主張した」(632)と、フォンティとホフタラーのソファでの二人きりの会話について述べているように、アルヒーフの「私たち」の存在は、まさに接続法的といえよう。

通の人々の「歴史」をすくい上げようとするアルヒーフの人々の自負の念の表明とともに、彼等と登場人物との個人的な関係が強調されている。とくにマルタの結婚立会人までつとめた「私」の存在は、アルヒーフの「私たち」という無名性から逸脱し、物語自体への参加という「反則」を犯しているのではないかとすら思わせる。最後の37章では、そればかりか調査に行ったアルヒーフの「私」は、あろうことか、マルタの部屋から小物を着用する！ところが、そうかと思うと、直後のボートの転覆場面では、「私たちは遠くにいた、はるか遠くにいたのだから」(452)と、その事故救出に関わらなかった自分たちのアリバイとしてそう言い、アルヒーフの「私たち」という複数形の無名性の中にまたさっさと逃げこんでしまう。

語り手のアルヒーフのこうしたすり抜けていくかのような視点の不確かさは、要するに、物語に対しての第三者性を守ろうとしながらも、つつい物語られる現実への距離のなさひきこまれそうになるというジレンマのなせるところなのではないだろうか。後のラウジッツへの遠出では、アルヒーフの者は誰もつけていかなかったのだが、ここでいう語り手の位置を総括するかのように、こう言われる、「私たちは抜きで、しかし、原則的には私たちはそこにいた」(507)。

総じて、語り手が物語を支配・統制するという自明性が疑わしくなるように、物語は語り手を設定している。語り手が、物語の破片を収集し、はりあわせ、すき間を埋めようとする。手紙や、登場人物の報告をモザイクして、ありうべき物語(あるいは、不在のテキスト)に近づこうとする。しかしながら、絶えず語り手の手に負えない事態が起きたり、彼にとって未知の部分が相変わらず過去に埋もれていることが判明したりする。全知の語りとすれば簡単なものを、グラスはアルヒーフの人々の語りの視点にこだわっている。確かに、このパースペクティブの固定が、物語を複雑にし、見通し難しくしているが、それは物語の多義性と複合的観点を保証し、読者にこの物語世界への安直な参入を阻むことで、その背後の「広がり」に目を向けさせるためには、不可欠なものなのである。

ところで、『ひらめ』をフェミニズムの観点で批判的に読み取ろうとするバルバラ・ガルデは、収集・保管という機能は男性原理とみなして、こう述べている、「男のやり方とは、収集し、保管するということであり、『データへの渴望』である」<sup>7)</sup>これによると、『鈴蛙の呼び声』や『広野』の語り手が情報収集にたずさわる人であることは、これらの作品もきわめて「男のやり方」で語られている証拠となるだろう。確かにそれらの語り手は、主人公の資料や手記の収集・記録をもとにして語る。しかし、それと同時に彼等語り手はその文章の中で、それが引用であることを、どこかで知らせようとしている。そしてその「自制」が、語り手の真実性への保留や現実をも相対化する距離を

7) Garde, Barbara: „Selbst wenn die Welt unterginge, würden deine Weibergeschichten nicht aufhören“: zwischen „Butt“ und „Rätin“. Frauen und Frauenbewegung bei Günter Grass. Frankfurt a. M. 1988, S. 102.

可能にしているのである。同じB. ガルデはまた、こうも述べている、「彼の命をかけて語るシェラザードのような物語衝動、彼の、絶えず立ち現われてきては死をしめだそうとする試み、羽根を吹くイメージで時間を宙吊りにしようとする試み、„Vergegenkunft“ (『過現未』) を実現しようとする試みは、この、歴史におけるカオスに対抗する保存と収集の表現である。つまり、無化に対抗するものなのだ」。<sup>8)</sup> これによると、グラスの作品は、男の原理である「保存と収集」に頼りながら、それを歴史の無化(カオス)の勢いに幾度でも対抗する手段としているという。しかし私は、その保存・収集による「抵抗」の試みが最終解決に至ることのない空しいものであることを一番よく知るのは、当のグラスであろうと思う。むしろ、その空しさに絶望することなく、それを通して「死」と「カオス」に絶えず直面していることを意識にのぼせようとするところにこそ、その作品構成の核があると考えられる。

ところで、グラスの他の作品における語り手と主人公の関係を概観してみて気がつくことは、語り手が主人公でもあるのは、『ブリキの太鼓』と『局部麻酔をかけられて』、『舌を出す』くらいであることである。(ちなみに、『犬の年』の第1巻、第3巻は語り手と主人公は確かに一致するが、第2巻はそうでない。『ひらめ』の主人公は「私」というよりは料理女とひらめの方であろう。『女ねずみ』でも、「私」は女ねずみの話を引き出す話し相手という感じである。) その他の語り手は記録・叙述をだれかに依頼されるか、自らそうする使命感を感じて語ろうとしている。そこでは、語り手というよりは、記録者、編集者といった方がよく、プロの作家、書き手、記録者という設定が多い。例えば、『猫と鼠』の語り手ピランツは、主人公マールケの同級生であり、現在では、フランススコ派のコルピング館の書記であり、事件の見聞者にしてプロの書き手として、マールケ物語の記録を任されたのである。また、『テルクテの出会い』では、詩人会議に出席した詩人のひとりが語り手であり、やはりプロの書き手である。80年の『頭脳出産』では、語り手「私」は作家グラスと思われるし、同様に『女ねずみ』も作家グラスとおぼしき語り手である。92年の『鈴蛙の呼び声』では、少し間接的になって、語り手「私」は主人公の同級生で、事件に対しては第三者であるが、昔、作文の成績が良かったからという理由で、未来の日付の添え状によって、記録執筆を依頼されている。しかも、彼は事実からあまり離れず、事実の記録に専心するように (eine Kröte schlucken) と言い含められている。このように、グラスの作品の語り手は、詩人、書記、教師、作家のこともあるし、グラス自身とおぼしきこともあるが、いずれにせよ、語りの視点は、物語られる現実への客観的距離を保つことがあてにできる人々である。つまり、語り手は物語の筋から、たとえ一人称とはいえ、第三者の役割しか果たしえない「控えめな」人物が慎重に探し出されるのである。

『広野』においては語り手の位置が、アルヒーフの「私たち」という記録・収集を仕事とするプロの書き手たちに固定されているのだが、この視点は、他の作品と同様、必

8) Ebd., S. 102.

ずしも全知全能として、高みから静的に叙述しているわけではなく、むしろ、登場人物たちに対しつかず離れずの緊張関係を維持している。また、語り手を「アルヒーフの私たち」と集合的に設定しているのも、語り手個人の物語への安易な感情移入を防ごうとする意図からであろう。つまり、グラスにおいては、こうした他者ばかりか自己自身に対しても禁欲的な視点を見い出すことが、作品構成の鍵といえるのである。以下においては、こうした語り手の位置の分析をふまえて、さらにこの作品の重層的な構成の諸側面を考察してみる。

## 3

『広野』の構成は、それぞれの事件・出来事が複数の視点で、複合的・重層的に提示されるように工夫されているところに、特徴がある。全知の語りも、単一の語り手も存在せず、それぞれの語り手が互いに相補い、合わせ鏡のように事実を修正しあっている。それはまた、語り手自身が一步身を引く、まるで Vexierbild<sup>9)</sup> の中でのように、登場人物たちの間に身を潜めようとしているかのようなようでもある。さらには、それは現在と過去との関係にも同様にあてはまる。そこでは、現在はさまざまな過去の回想の介入によって過去と見分け難くなっているのである。

会話のなかで、百年以上も前のことが語られていく。過去と現在を生きるとされるフォンティのまなざしを通して、現在の時点から過去が透かし見られる。ときには、現在は過去のことを引き出す「きっかけ」にすぎなくなっていく。例えば、過去にさかのぼる「きっかけ」となるものとしては、「パーターノスター (Paternoster)」がある。第一巻4章「たっぷりの『我らが父を』の間」には、この旧式の数珠式エレベーターが出てくるが、これはもとは Vater unser からできた言葉でその数珠をくるイメージとの共有があるように、文字どおり「祈り」の形式として、過去を回想する場となる。この上下運動の繰り返しのにおいて、「ドイツ歴史のアレゴリー」<sup>10)</sup>といわれるエレベーターは直線的ではなく、ときに諸事実を混在化しつつ、円環をなす「からまり」として歴史を内省的に捉え、過去と現在がそこで呼応しあうための中断を歴史にもたらしている。その他にもこうした内省の場となるモノとしては、中古のソファやティアガルテンのベンチ、省庁のつぎはぎ建物 (Gebäudekomplex)、中国製の絨毯などがあるが、それらは歴史の流れの中であって不滅をかこつものたちといえる。こうした歴史の定点をなすものたちによって回想が喚起され、時間に中断をもたらず緊迫状態において現在と過去が混在し、あるいはそれらの生きた関連が保たれつつ、複合的な時間が構成されていくのである。

ただ、パーターノスターにせよ、中古のソファ、ベンチにせよ、不易をかこつものと

9) Grass, Günter: Von der Überlebensfähigkeit der Ketzer. In: Günter Grass. Werkausgabe. Hrsg. von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Göttingen 1997, Bd. 16, S. 448.

10) Oberhammer, Georg und Ostermann, Georg (Hrsg.): a.a.O., S. 40.

はいえ、それらのものたちがすべて今や「滅び」に晒されているものであることには、注意すべきだろう。すなわち、過ぎ行く時間としてではなく、「今」という「危機の瞬間」から意味を付与される時間として過去を捉え直し、これを変容するところに、その真意はある。現在を浮き彫りにするために過去を引き合いに出すというよりは、過去自体が有意味化してくる瞬間を今ここに生きることが、彼の小説的時間概念といえよう。そこにアポカリプスの傾向は否定できない。『女ねずみ』での人類後の視点 (Posthuman) の設定について、グラスは「あたかも最後として見るように、ものを見やることを、とりわけはっきりと認めなくてはならない」<sup>11)</sup>と述べているが、こうした一気に鮮烈な全体的認識をもたらす「末期の目」的視点の設定は、終局の向こうに意識を置くことで想像力を喚起することであり、それはまた、『広野』においてパーターノスターなど超歴史的な不易性を体現するモノが、歴史の変転を、その滅びに晒された瞬間から一気に概観させるのと、同じといえる。

次に、叙述の仕方をみてみると、アルヒーフの私たちが見聞することが「地」の文になり、説明がなされている。その「客観的」な説明は、しかし、すぐに他の登場人物の口を借りて、別の角度で説明し直される。それはときには、手紙の内容として語られたり、娘マルタや妻エミー、フォンターネと自分を混同するフォンティ本人の語り、その「影」であるホフタラーといった当事者たちの話として、語り直され、その都度少しづつ変容もしていく。それぞれ別の関連で過去の同じ題材が偏執狂的に繰り返し語り直されていくが、これは、直線的な物語の流れの中に反復や回想の挿入によって「からまり」を作り出すところでもあり、そこに異なる時代が呼応しあう重層性を生じさせる。

より具体的には、例えば、マルタの結婚式を扱う14章「マルタの結婚式」と15章「なにゆえ、花嫁は泣いたのか」での叙述では、まず語り手のアルヒーフの「私たちが」、結婚の立会人に依頼された「私」を中心として、直にそこに参加して見聞したことの叙述に、フォンティが後にアルヒーフにやってきたときに報告したことをからめていくというのが、基本的な叙述の構成といえる。アルヒーフの私(たち)の見聞は、第三者としてあくまで外面描写に限られているので、内面描写は当事者であるフォンティの心情を通した報告で補われる。ところが、そればかりか、さらに、次の16章「シュトラールズントへ」では、妻のエミーがアルヒーフを訪れた際にこの婚礼のことについても言及しており、フォンティと語り手の叙述をさらに相対化するまなざしが設定されている。また、フォンティ自身、後に娘マルタあての手紙で、婚礼のことにも触れるなど、彼自身のより率直な感じ方があらためて表明されることにもなる。ちなみに、全編にわたってマルタへの手紙は、彼女が父のもとを離れている限りは、フォンティ自身の心情の吐露の形式として使われていると言える。

こうした『広野』におけるさまざまな人物による同一事の語り直し(手紙や報告)は、

11) Grass, Günter: Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen. In: Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987, Bd., S. 342ff.

例えば、『女ねずみ』の複数の視点の設定と同じといえる。『女ねずみ』では、物語にそれぞれ別の複数の筋を同時進行させている。これは、現実叙述の複線化の試みであるが、語り手はここでは全知全能にはなれないで、この対抗して流れる筋の展開に絶えず中断され、それに抵抗できない。いわば、語り手の力の緩和が起きているのであるが、このことは逆にいえば、『広野』と同様、物語の複線化によって物語への読者の無反省なアプローチを防ぎ、その不完全さへの意識化を促しているということでもある。<sup>12)</sup>

物語の虚構性への意識化は、例えば『広野』においてはフォンティとホフターによるグリニッカー橋での「スパイごっこ」(24章)についてもいえる。ここではかつての映画や小説によくあった「スパイもの」「スリラーもの」を意識して、クリシェー化した構図が展開されようとしている。「映画のように」(491)とか、「スチール写真のためにじっとしていた」、「フラッシュバックをさせてくれる」(496)といった映画的表现も、物語形式のただ中に形式上の異質性と硬直をもたらす。<sup>13)</sup> また、ゲルステンベルクが映画を中断的スタイルと呼び、グラスの文章においてはそれは、列挙や引用、ハイフン、二重点が中断をもたらすという意味で映画的であると述べているように、<sup>14)</sup> 文章に中断をもたらすものである点で、引用もまた映画的手法ともいえる。物語における映画などの虚構的構図の挿入や過去の小説の引用は、物語自体に内在し、こびりついていたクリシェーな部分を、その中断的効果によってあらかじめ強調・意識化させながら、その月並さをのがれていくためのものなのである。

グラスの作品では終りは新たな始まりに過ぎない。「いかなる結末も求められていない、ただはじめから始めるばかり」<sup>15)</sup> というその終わろうとしない語りの身振りが、絶えざる反復と円環的語りの構造を必要とする。グラスのシーシュポスの反復への信条告白や二重点で終わらせる詩<sup>16)</sup>の中断的手法も、こうした語り方の表われともいえる。『広野』においては、最後の、フォンティからの葉書で広大な風景の中に「果て(Ende)」を見て取ったとする報告で、その物語の「虚構」自体も一応の終わりをみてい

12) K-J. レームは『女ねずみ』について、「作品構成自体が生起しつつある過程(Vorgang)として、その語り手を複数に分けることでダイナミックな構成をし、相矛盾した視点を戦わせ、相互干渉させて、現実を単一の観点から見たりしないようにしているとす。こうした語り手の「禁欲」はグラスの創作活動においては一貫したものとなっているといえる。(Roehm, Klaus-Jürgen: Polyphonie und Improvisation zur offenen Form in Günter Grass' „Die Rättin“. New York, Berlin 1992, S. 86.

13) Vgl. Auffenberg, Christian: Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immmanenten Poetik der Romane „Die Blechtrommel“ und „Die Rättin“. Münster und Hamburg 1992, S. 151ff.

14) Gerstenberg, Renate: Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg 1980, S. 108 f.

15) Görtz, Franz Josef: Günter Grass „Die Rättin“. In: Spätmoderne und Postmoderne. Hrsg. von Paul Michael Lützler. Frankfurt a. M. 1991, S. 207.

16) Grass, Günter: Schreiben. In: Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Darmstadt 1987, Bd. I, S. 146f.



る。ところが、これまでの物語のなかに幾度も語り直しや中断による間接表現を味わい、物語の虚構性への意識化を促されてきた読者は、そこに到達点を見ることはなく、まだ見ぬ巨視的な現実の広がり (Weitsicht) を、その果て (Ende) の向こうに予感せずにはいられない。

『広野』においては、現実に対して自制的な語り手＝アルヒーフの者たちの「不確かな」視点を軸に、現実表現の重層的構成がみられる。それには、例えば、歴史の中にあって定点をなすといえる歴史的遺物へのこだわり(「パーターノスター」「ソファ」など)を通して、現在の向こうに過去を透かしみるという工夫がある。現在は、過去にも未来にも入り込んでいるというグラス流の時間感覚(「過現未」)のあらわれともいえる。また、叙述の仕方としては、語り手自身の「地」の部分の説明は、その後、登場人物の口から再びなされる報告や手紙などによって、繰り返し語り直され、物語の筋の中に「からまり」をもたらしている。アルヒーフの「私たち」にフォンティのことを語るという引用によるつぎはぎ構成で、間接的描写を読まされる方は、事実に対して間接性と冗長さを感じながら、自らの現実認識を不安定にさせられる。またこうした語り直しとは、過去と現在、語り手と登場人物の見方を自ずとまぜあわせることにもなるが、それが語り手の力の相対的な弱さを引き起こす。そして、結果的に、現実の叙述を引用の多用によって、補い、相対化していく現実叙述の複線化は、グラスの作品を、複雑で読みづらいものにするとともに、読みの自動化を挑発することにもなる。しかし、これは歴史を円環的にとらえ、物語自身が「内省」を行うことができ、そうしてより広い連関より新しい現実認識に開かれるためには、不可欠なものといえるのである。

グラスにあっては、単線的で明快な筋を追うことではなく、むしろ、カイロスのその物語プロセスの中に自らを消しさり、ある特定の「立場」に囚われていることから解放されることが肝心なのである。彼の最近の作品『女ねずみ』や『鈴蛙の呼び声』などに顕著なアポカリプスの傾向も、終局という異質な世界のヴィジョンの設定によって想像力をより強く喚起しつつ、歴史＝物語時間に改めて向き合うという彼なりの歴史の意識化＝内省という文脈から理解されるのではないだろうか。グラスの作品は、自らの政治的主張はもとより、あらゆる画一的な意味づけを拒否していく。むしろ、こうした徹底した否定性を通して複雑で多義的であろうとする面にこそ、そのアクチュアリティを見ることができるはずである。

## Der fragwürdige Zeuge Günter Grass

— Über die Vielschichtigkeit des Romans „Ein weites Feld“ —

Ryuji YORIOKA

Günter Grass' „Ein weites Feld“ (1995) ist ein Berlin-Roman mit zwei alten Männern als Hauptpersonen und stellt an der ‚Wende‘ die Währungsvereinigung, das Problem der Stasi und den Mord des Treuhandschefs dar. Dieser Roman hat kurz nach der Veröffentlichung in den Massenmedien ein ‚Großes Trara‘ verursacht. Besonders daß der ‚Verreiber‘ Ranicki im ‚Spiegel‘ das Buch zerrissen hatte, hat eine große Sensation erregt. Aber man kann denken, das sei darum so, weil das Werk so stark ideologisch kritisiert wurde. Und weitere Reaktionen von vielen Kritikern, z. B. ‚langweilig‘, ‚die Totgeburt, das Monster‘, lassen mich vermuten, daß sie diesen großen, komplizierten Roman nicht genug gelesen und zu früh kritisiert haben.

Von solchem Zweifel ausgehend, versuche ich hier, die Struktur dieses Romans zu analysieren. Konkret gesagt, ich will den Roman „Ein weites Feld“ aus dem Gesichtspunkt des Standorts der Erzähler und dem Beharren auf den Dingen als ‚historische Allegorie‘ analysieren und so die vielfache Struktur aufweisen.

Der fast 800seitige große Roman besteht aus 37 Kapiteln in fünf Büchern. Aber er ist trotz der Größe ein stiller Roman, wo die Hauptpersonen sich nicht so weit begeben, sondern in ihren Begegnungen mit den historischen Relikten während ihres Spaziergangs viele Bilder hervorrufen. In dem inneren ‚Spaziergang‘ bewegen die Hauptpersonen sich hie und da. So sehen sie durch die ‚Haut‘ der Gegenwart die Vergangenheit.

Wenn ich die Beziehung zwischen den Erzählern (‚wir vom Archiv‘) und den Hauptpersonen in einigen Kapiteln des Romans beobachte, kann man die vielfache Struktur in der Beschreibung der Wirklichkeit von dem Archivar-Gesichtspunkt aus sehen, der zwischen ihrem Dritte-Person-Standort und ihren persönlichen Interessen schwankt. Im Erzählprozeß wird der ‚erzählende Teil‘ von den Erzählern wegen des Mangels an Information und der Grenze der Archive durch die Berichte und Briefe von den Hauptpersonen wieder neu erzählt, und so verleiht das dem Erzählen die Fragwürdigkeit.

Man kann die historischen Relikte (z. B. ‚Paternoster = Vater unser‘, ‚das alte Sofa‘, ‚die Bank im Tiergarten‘, ‚den Gebäudekomplex = das Haus des Ministeriums‘) für die der Gegenwart sowie der Vergangenheit immanente Bilder

halten, die die Erzähl-Zeit unterbrechen und die Vergangenheit in die Gegenwart als Montage stecken. Man kann glauben, das sei ein Ausdruck jenes Grass'schen Zeitbegriffs ‚Vergegenkunft‘, der nicht linear, sondern zickzack oder zirkulierend geht. Zwar bringt solch ein vervielfachter und komplizierter Vorgang die relative Schwächung der Erzählungskraft hervor und macht in der Folge die Beschreibung durch viele Zitate und die Verwendung des Klischees = des filmischen Stils komplizierter und schwerer lesbar. Aber man soll glauben, daß das als Unterbrechen („Zäsur“) inmitten des Erzählens unentbehrlich ist und es die Reflexion des Erzählens selbst ist, die dem eindeutigen Begreifen der Geschichte widerstehen kann.

Für Grass ist es wichtig, nicht dem linearen und klaren Plot zu folgen, sondern sich ‚kairotisch‘ im Erzählprozess verschwinden zu lassen und sich von dem Gefängnis jeden festen ‚Standorts‘ zu befreien. Auch die apokalyptische Tendenz in seinen letzten Werken „Die Rättin“ und „Unkenrufe“ kann man im Kontext des Grass'schen historischen Bewußtseins (Reflexion) verstehen. Solche Reflexion läßt uns dadurch vor der geschichtlichen und kritischen Zeit stehen, daß sie die fremde Vision, wie etwa die apokalyptische, in unsere Wirklichkeit hineinbringt. Alle Grass'schen Werke vernichten nicht nur jede politische Behauptung, sondern auch jede eindeutige Interpretation. In diesem Sinn haben seine Werke ihre Aktualität in der Komplexität und der Vielschichtigkeit.