

容器とゲシュタルト

『静かなヴェロニカの誘惑』における閉鎖空間

五十嵐 遥也

0.はじめに

『合一 (*Vereinigungen*)』(1911)の前書きとして準備されていた草稿で、ローベルト・ムージルはこの作品集の主人公たちの内的世界を「殺風景な小部屋、代わり映えのしない狭い空間を四方からのぞき込む裸の壁、虚ろな空しか見えない一枚の窓のようなものだ」という空間的な比喩で表現している (GW8, 1313)。¹興味深いことに、このような光景は二人の主人公たちの心理を表すのみならず、二人が物語上で置かれている具体的な状況とも重なっている。ここでもまた、ムージルの「空間・形而上の思考像における特有の美学」が発揮されていると言えるだろう。²殺風景な小部屋という空間的イメージを通じて、物語の内容と非物語的叙述の境界が曖昧になっている。³

しかし、この二つの小説において「窓」の持つイメージは全く異なっている。双方とも示すのは主人公たちが自らの家庭の外部に対する視線であるが、その外部空間は一方では可能性を示し、他方では不可能性を示している。

『愛の完成 (*Die Vollendung der Liebe*)』の冒頭部では、主人公クラウディーネと夫との幸福な家庭が、二人のいる居間の描写によって「精巧に補強されたシステム」として表象されている (GW6, 159f)。この小説の冒頭で、窓はこのような閉鎖性のイメージ化のために登場する。夫婦の部屋の窓には家の外部との関係を遮断するように「深緑色のブラインド」が掛けられているのだ (GW6, 156)。しかし、この閉鎖性は少し後で破られる。夫との対話ののち、このブラインドは開けられ、二人は外の通りを見る。その時、「彼らは、自分たちに張り詰めている緊張がきしきしと音を立てながら、再び新たな形をなして、落ち着きを取り戻すのを聞いているような心地がした」 (GW6, 159)。この窓はこの先の小説の展

¹ 本稿ではムージルの日記以外のテキストの引用は以下の全集を用い、それぞれ GW の後にアラビア数字で巻数を付す形で略記する。Robert Musil: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978. 日記テキストの引用は以下の版を用い、同じく Tb の後にアラビア数字で巻数を付す形で略記する Robert Musil *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1976.

² Alexander Honold: *Denkraum, Leibraum, Diskursraum. Musils dynamische Architekturen*. In: *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*. Hrsg. von Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper, Karl Wagner. Zürich (Chronos) 2011, S. 157 - 170, hier S. 163.

³ Vgl. Honold 2011, S. 161. また、五十嵐遥也：ローベルト・ムージルにおける窓という空間イメージ [東京大学ドイツ語・ドイツ文学研究会『詩・言語』90号、2021] 103-126頁、特に103頁以下を参照。

開をほのめかすものであると言えるだろう。彼女は旅路で知り合った参事官との不倫によって、夫婦の関係を抽象的で心理的な段階において完成させようとする。クラウディーネの場合、この最初に現れた窓は日常の外の新たな関係への入り口であり、自分が入っていく世界を映すものである。⁴

もう一方の小説『静かなヴェロニカの誘惑 (*Die Versuchung der stillen Veronika*)』(以下『ヴェロニカ』)の主人公ヴェロニカの「窓」は、クラウディーネのそれとは対照的である。伯母の介護のため家を離れられない彼女は、同居人であり、おそらくは親族のデメーターとの肉体的なやりとりを通じて、「足を踏み出そうとしても沈んでしまう海のようにひとを閉じ込めて切り離してしまふ」庭を境にした孤立した空間として、自分が今いる家をイメージする (GW6, 200)。⁵その時窓は以下のようなイメージで現れる。

「それから、私はよくこの家のことを感じる」と、言葉はおそろおそろ探り出た。
「ぎしぎしいう階段、泣き声を上げる窓、あちこちの片隅、そびえ立つ戸棚たち、そのそれぞれにこの家の暗闇があつて、時々、高いところにあるどこかの小窓から、傾けたバケツからゆっくりと漏れてくるみたいに光が注がれる。そうすると、誰かがランタンを持ってそこに立っているかのように怖くなる。(……) その時、私は、自分たちの家のことを、自分たちしかいない世界、その中では何もかもが水の中のものみたいに歪んでおかしくなってしまう濁った世界のように感じたの。すると私がデメーターの望みを受け入れるべきだということもほとんど当たり前のことみたいに思えてしまった。彼が言うにはね、「この家は俺たちの支配下にあり続けるし、誰もこの家を知らないのだから、ほとんど実際には存在しないようなものだ。外へと逃げることのできるような現実世界との関係がないのさ……」」(GW6, 200f.)

クラウディーネにとっての窓がそこに出ていくべき外部を示す出口であるのに対し、ヴェロニカの窓はむしろ外から何か異質なものが侵入してくる入口としてイメージされている。外光が擬人化され、恐ろしいものとして彼女と異質であることを示し、むしろこの家が外的な要素を受け入れることのできない閉鎖的な空間であることを強調している。事実、物語上でヴェロニカは家の周囲から離れることがないのである。それにもかかわらず、クラウディーネと同じくヴェロニカもまた、同居人ヨハネスとの愛、彼の自殺の計画を利用して、この家という精巧なシステムを組み替えようとする。

物語上で彼女の身体が家の外に出ることはほぼないのだから、『ヴェロニカ』の主人公の内面を介して読者に提示されるイメージは、『愛の完成』以上に重要な意味を持つこと

⁴ 『愛の完成』の窓のイメージの役割についてのより詳細な分析は五十嵐 2021, 119-124 頁を参照。

⁵ 庭もまたムージルのテキストにとって非常に重要なイメージではあるのだが、本稿では扱うことができない。

になるだろう。この物語の大部分は彼女の内面を介して描かれていることを考慮すればなおさらである。彼女は同居人のヨハネスに自殺をうながすのだが、この出来事も、彼女は実際にその光景を見ることができない以上、ヴェロニカの内的な表象のための行為でしかない。彼女自身がテキストの中で抱く以下のような感覚は、『ヴェロニカ』の物語全体を説明するものでもある。

ここまではっきりと生々しく感じているものはヨハネスではない、自分自身でしかない、という予感が、すでに彼女にはあった。彼女の空想の上に覆いかぶさっていたのは、日々の現実や、羞恥や、堅固な物を重んじる伯母の言葉や、デメーターのあざけ笑いといった抵抗であり、狭く閉じてしまうこと、ヨハネスに対して抱いている嫌悪であって、登ってくる強迫が、これら全てを眠れない夜のように感じさせようとしていた。そしてずいぶん前から、長らくこっそりと追い求めてきたあの小さく遠い思い出さえもが、この数時間のあいだにさまよい歩いてきたかのように、再び覆いかぶさったまま、彼女の生活の何かを変えることができずにいたのだった。しかし(……)、彼女の中には、苦しいはずなのに、ある細い、蝕むような喜びがあって、その喜びにくりぬかれた身体は、薄いカプセルのように柔らかく、優しく、自身を支えるまでになった。(GW6, 218)

ヴェロニカの内的な表象は、彼女に重くのしかかっている現実の中では極めて非力なものでありながら、当の彼女にとっては自身の体の感覚にまで影響を及ぼすほど強力なものである。『ヴェロニカ』の大部分はこのような彼女の感覚・思考を経たイメージに寄り添ったかたちで進んでいくことになる。⁶それゆえに叙述は必ずしも時間軸に沿わないばか

⁶このような『ヴェロニカ』の特性はその成立過程にも大きく影響されたものである。カール・コリーノによれば、この小説は成立に至るまで最終的な『ヴェロニカ』を含めて以下の五段階の発展を経ている。

- ① 「悪霊 (Der Dämon)」あるいは「守護天使 (Der Schutzengel)」というタイトルが付けられた、小説の構想のためのメモ群
- ② 断片『静かなヴェロニカの誘惑』
- ③ 1908年に雑誌『ヒューペリオン (Hyperion)』に発表された『魅せられた家 (Das verzauberte Haus)』
- ④ 日記体の草稿『静かなヴェロニカの誘惑』
- ⑤ 最終的に『合一』に収録された『静かなヴェロニカの誘惑』(1911)

このうち④から⑤への発展は、もともと登場人物二人(ヨハネスとヴェロニカ)の日記を交互に配置する形式で書き進めていたものを途中で中断し、この形式を放棄して、一人称を三人称に改めて書き直した、という経過をとっている。この過程で、元々内的・私秘的な、自分にしか読まれない文章という体裁で書かれていた内容は三人称的な視点からの言説や相互に語りかける台詞に直されることになった。このことが『ヴェロニカ』の大部分をヨハネスとヴェロニカの内的的

りか、曖昧にしか示されなかったある比喩的なイメージの意味合いが、後になってからそれとなく明らかになることもある。

このような『ヴェロニカ』の構成は、当時のムージルの小説観を色濃く反映している。『ヴェロニカ』に取り掛かる以前に書かれたと思われる草稿で、この小説の前段階である『魅せられた家』（脚注6参照）を作家は自ら分析し、「情動的な推移、雰囲気推移だけを示す。その推移のなかでかろうじて十分なかたちで、かつ自動的に、ある因果的な組み立ての仮象が形成される」新しいタイプの小説であると見ている（GW8, 1311）。つまり、このタイプの小説においては、登場人物が持つ感情の推移は、それをテキストとして受け取る読者の中ではじめて因果関係として組み上がり、自然なものとして受け入れられるはずのものとされている。

『ヴェロニカ』ではこのような小説形式がさらに推し進められたものと考えられる。⁷このときに登場人物と読者の「情動的な推移」をつなぐのが、人物が内的に抱くイメージなのである。『愛の完成』の冒頭でクラウディーネが G. という猟奇的な人物の内面を以下のように思い浮かべるとき、ムージルは新しいタイプの小説に対する読者のあり方をシミュレートしているように思われる。

「……彼（G. : 引用者注）は扉の閉ざされた家のように。彼の中ではひょっとして、自分のしてきたことは穏やかな音楽のようなものなのかもしれない。しかし誰にそれが聞こえるというのだろうか？ その音楽に触れると、何もかもが柔らかな憂愁と化してしまうのかもしれない……（……）もしかして彼は出口を見つけようと何度も手探りで自分の中を歩き回っていたのかもしれない。そして最後にはじっと立ちすくみ、顔を厚くなってしまった窓ガラスにつけて、遠くから愛する被害者たちを眺め、微笑んでいるのかもしれない……」（GW6, 158）

本の登場人物の内面を比喩的に部屋とし、その中に入り込むことで、彼女は精神的な「病人」（GW6, 157）である彼の感情を身体的な一挙手一投足として幻視する。G.の内面のイメージに自身を同調させることで、理想的な読者のクラウディーネは登場人物の異常な感情を自明のものとするのできるのだ。後年のエッセイで簡潔に表現されているように、「文学は体験（Erlebnis）を伝達することによって認識（Erkenntnis）を伝達する」はずのものである（GW7, 1224）。⁸

なイメージが占めることになった大きな要因と考えることができるだろう。Vgl. Karl Corino: Robert Musils „Vereinigungen“. München (Fink)1974, S. 48f.

⁷後年の作者自身が『合一』について「慣例通りの見せかけの因果性（Schein-Kausalität）を叙述したりせず、人物たちがより高いさまざまな必然性の戯れの中で（im Spiel höherer Notwendigkeiten）登場するように書かれている」と述べていることも参照（GW6, 950）。

⁸このように登場人物の体験と読者の認識を直結させるものとして『ヴェロニカ』が書かれている

しかしながら、発表当時から今日まで『合一』は複雑で難解な小説集であると評価され続けている。⁹ 既存のシステムを逃れるための試行錯誤は、結果として多大なイメージ群をもたらし、それがしかも物語的・論述的な因果を半ば放棄して展開されることで、読者にはむしろ、能動的にそれらを再構成する作業が求められるのである。¹⁰

本稿の目的は、『ヴェロニカ』において、ヴェロニカの内的なイメージがどのように構築されているかを探ることにある。そのための前提として、そもそもヴェロニカにとって家とはどのような存在なのかを、十九世紀の室内についてのベンヤミンのテキストを補助にして、「容器 (Gehäuse)」という語をキーワードに論じ、そこから発展して『ヴェロニカ』における室内のイメージの多様な展開について述べる。また、それらの室内に対抗するイメージとして、この小説に度々登場するシステムが単なる集合体へと解体する場面を、ムージルがベルリン大学時代に知ったと思われる「ゲシュタルト」という心理学の概念の、作者独自の使用法から出発して見ていく。

1. 室内

1.1. 十九世紀の室内

一九一二年に出版された『ヴェロニカ』にとって、その主人公の受け継いだ家とは、十九世紀の住宅に他ならないだろう。この節では、十九世紀の室内が、ムージルを含むのちの世代にとってどのような感覚を抱かせるものであったか、その感覚がどのように『ヴェロニカ』の中に現れているかを見ていく。そのために、まずはベンヤミンの室内に関する議論を参照する。

パサージュ論の枠組みの中で、ベンヤミンは十九世紀のブルジョワジーのプライベートな空間を「容器 (Gehäuse)」という概念で捉えている。¹¹

およそ住むということの根源的形式とは、家の中にいることではなく容器の中にいる

ことを本稿は前提としている。したがって、本稿で『ヴェロニカ』について使われる「イメージ」という語は、登場人物が内的に抱くイメージであると同時に、読者に提示され、自明なものとして受け取られるはずのイメージでもある。

⁹ Vgl. Birgit Nübel: Vereinigungen (1911). In: Robert-Musil-Handbuch. Hrsg. Von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin/Boston (De Gruyter) 2016, 120-156, bes. S.122-124. 特に発表当時の評価については Corino 2003, S. 395-400 を参照。

¹⁰ 『合一』におけるムージルの小説観とその結果については五十嵐遥也：キネマトグラフの比喩——ローバルト・ムージルにおける仮想的連続性のイメージ [東京大学ドイツ語・ドイツ文学研究会『詩・言語』91号、2021] 125-144頁、特に138-142頁を参照。

¹¹ パサージュ論の梗概にあたる『パリ——十九世紀的の首都』では、ドイツ語版 (*Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*:1935)、フランス語版 (*Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*: 1939) 共に「保護ケース (独: Etui, 仏: étui)」とも表現されている。Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* III.1. Auflage. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main(Suhrkamp)1991 (以下 Benjamin III.) , S. 53, 68.

ことにある。この容器はその住人の刻印を受けている。究極まで行くと、住居は容器と化すのである。十九世紀ほど住むことに取り憑かれていた世紀もない。この世紀は住居を人間の容れ物と理解し、人間を彼が所有する家具調度とまとめてその容れ物の奥深くに埋め込むので、その室内は製図用具入れの中を思い起こさせる様相となる。そこでは道具が取り替え用の部品と一緒に、深い、大体の場合紫のビロード張りの穴の中に横たえられ、寝かせられるのである。¹²

ここでの「容器」は、十九世紀における室内とその住人の密接な関係を示す比喩であるが、懐中時計入れや「保護カバー、長絨毯、毛布、シーツ」など布製の覆いといった、実際の十九世紀の家財道具とも並行している。¹³ この概念が表しているのは、第一に、十九世紀の部屋には住人の痕跡が満ち溢れているという事態、第二に、その中では住人と家具調度が一体を成しているという状態である。つまり、十九世紀の室内は「住まい手の実際の身体の一部」なのだ。¹⁴

『経験と貧困 (*Erfahrung und Armut*)』(1933) で十九世紀の室内が以下のように言及されるとき、言わんとしていることは上記の「容器」とほぼ同様の事態であると思われる。

八〇年代（一八八〇年代：引用者注）の中産階級の市民の部屋に入ると、放射されているのは極度の「居心地のよさ」かもしれないが、最も強い印象としてあるのは「ここはお前のいるべきところではない (*hier hast du nichts zu suchen*) 」というものである。ここはお前のいるべきところではない——ここには住人の残した痕跡が満遍なくついているのだから。(……)そして、反対に「室内」の方が、住人が最大限の習慣、住人自身にふさわしい以上に彼の暮らす室内にふさわしい習慣を受け入れることを必要としている。このことは、ビロードに満ちたそのような部屋の住人が、家事の最中に何かを割ったりしてしまった時に陥るあのばかげた状態に覚えがあれば、誰しも理解ができるものである。彼らの腹の立て方さえも——次第に消えつつあるこのような情動を、彼らは巧みに役立たせることができたのだ——、「己が地上の日々の痕跡」を拭い去られてしまった人間の反応だった。¹⁵

¹² Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main(Suhrkamp)1991(以下 Benjamin VI.), S. 291f

¹³ Benjamin VI., S. 292.

¹⁴ Brian Elliott (末包伸吾訳)：思想家と建築 ベンヤミン、丸善出版、2019、99頁。ハル・フォスターはベンヤミンの「容器」という概念について「公的な場で資本家の秩序によって生産されるひとかたならぬ無常性に対抗して、ブルジョワジーが自身の家族の痕跡をその中に保存しようとする保護殻」と説明している。Hal Foster: *Compulsive Beauty*. London (MIT)1993, p. 179.

¹⁵ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* II.I. 1. Auflage. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main(Suhrkamp)1991 (以下 Benjamin II.I.) , S. 217.

十九世紀の室内はその住人に自身に痕跡を残すよう要請し、その痕跡が消えてしまうことを住人は恐れる。しかし、これは室内と住人の主従の逆転の戯画、単なる疎外の一様態にとどまるものではない。むしろ住人と室内は、痕跡を通じて互いに模倣しあい、その場に起こる出来事とそれにまつわる記憶を共有することで、良くも悪くも密接な関係を作り上げていると考えるべきだろう。

しかしこの両方のテキストでベンヤミンが強調しているのは、このような室内と住人の関係はすでに存在しないことである。『経験と貧困』によれば、このような室内にまつわるあり方は第一次世界大戦を経過した世代には失われている。¹⁶彼らにふさわしい部屋とは、シェーアバルトが小説によって提示し、ル・コルビュジエやバウハウスの建築家らが実際に作ったような、痕跡を残すことが困難なガラスや鉄骨製の部屋なのである。¹⁷また、パサージュ論は「二十世紀はその多孔性、透明性、野外での活動によって (mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen) 古い意味での住むことを終わらせた」と述べる。¹⁸いずれにしろ、『経験と貧困』にある「ここはお前のいるべきところではない」という感覚は、ベンヤミン自身も属するこの世代、十九世紀と二十世紀の「敷居の上で遊ぶ子供」たちが、十九世紀の容器的な室内に抱くものでもあるように思われる。¹⁹

『一九〇〇年ごろのベルリンの幼年時代 (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*)』(以下『幼年時代』)では、このような異質なものとしての十九世紀の室内はより自伝的な形で登場している。馴染んだ住人のいる昼の間は「居心地のよい」(gemütlich)のものであったブルーメスホーフ十二番地の祖母の家は、彼らが誰もいなくなった夜には「悪夢の舞台」となる。²⁰「僕が足を踏み入れた階段吹き抜けは、間違いなく夢魔のすみか (Wohnsitz eines Alps) だった。こいつは手始めに僕の手足を重くして力を奪い、しまいにはあと数歩で届きそうところで僕を敷居から切り離して、魔術で動けなくしてしまうのだ。この夢は(昼間の：引用者注)安心 (Geborgenheit) の代償だった」。²¹昼間に彼を包み込んでいた十九世紀の室内は、夜にはむしろ束縛するものとなる。このような悪夢の原因は、祖母

¹⁶ Benjamin III., S. 216.

¹⁷ Benjamin III., S. 217f.

¹⁸ Benjamin VI., S. 292.

¹⁹ Walter Benjamin: Gesammelte Briefe V. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1996, S. 144. 一九三五年にテオドール・アドルノとマルガレーテ・カルプルスへあてて書かれたこの書簡で、ベンヤミンは『幼年時代』と自身のパサージュ論の違いを以下のように述べている。「十九世紀の根源的歴史 (Urgeschichte) は、その敷居で遊ぶ子供の眼差しに映るのと、歴史のカードに付された記号に埋め込まれているのでは、全く違う相貌を持つのです」。ベンヤミンの使う敷居 (Schwelle) という概念については、ヴィンフリート・メニングハウス (伊藤秀一訳)：敷居学——ベンヤミンの神話のパサージュ、現代思潮新社、2000、37-98 頁を参照。

²⁰ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften IV.1. Hrsg. von Tilman Rexroth. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991(以下 Benjamin IV.1.), S. 258.

²¹ Ibid.

の家の家財道具 (Inventar) にある。

これら家具の不精さと言ったら、他に例のないものだった。物事は時の経過に委ね通しで、未来のことに關してはもっぱら素材の丈夫さだより、理性的計算など全く信頼していないのである。このような空間の中に悲惨の居場所などないし、その中には死も決して入り込むことはできない。ここに死ぬための場所はない (……)。²²

十九世紀の室内は素材の丈夫さゆえに死を受け入れることができず、それゆえにのちの世代にはゾンビのように不気味なものに感じられてしまう。いつまでも変わらずに残り続ける住人の痕跡が、むしろ彼らには前の世代の不気味な残滓として、自身とは異質なものの中へ自身を縛り付けるものとして表象されるのである。かつての住人にとっての安定感そのものが、今の住人にとっての悪夢となるのだ。²³『一方通行路 (Einbahnstraße)』(1928)で十九世紀後半の家具の様式を知る格好のテキストとして犯罪小説が挙げられ、「その家財道具の魂なき豊穡さ」が充満したそのような市民の部屋に「住むにふさわしいのは死体だけである」と言われるのも、²⁴こうした室内の不気味さを反映してのことだろう。

このような十九世紀的な室内に対する不気味さは、ベンヤミンに近い世代の知識人にいくぶんか共有された感覚である。ベンヤミンと親交の深いテオドル・アドルノは、自分たちの育った伝統的な住居に「我慢のならない何か」を見ており、「その中の快適な特徴はどれも認識を裏切ることによってあがなわれており、安心 (Geborgenheit) のあらゆる痕跡が、家族などというかびくさくも利害の一致によって結びついている共同体 (Interessengemeinschaft) によって補償されているのだ」と、ベンヤミンよりも率直に否定的な評価を下している。²⁵また、ジークフリート・ギーディオンが一八八〇年頃の室内装飾の細部やニュアンスにおける過剰なこだわりについて、「後世の人間にとっては、どれが意味のあるもので、どれがそうでないのか、判断がつかないような状態になっていた」と述べる時、この「後世の人間」にはもちろん一八八八年生まれの彼自身も含まれているだろう。²⁶このような不気味さをマックス・エルンストはコラージュによって、室内における「主体に対しての性的・文化的な他者」として図像化していると言える。²⁷

²² Ibid.

²³ 三島憲一：ベンヤミン——破壊・収集・記憶 (岩波書店) 2019、27頁以下を参照。

²⁴ Benjamin IV, S. 88f.

²⁵ Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften IV. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2003, S. 40.

²⁶ ジークフリート・ギーディオン (GK研究所、榮久庵祥二訳)：機械化の文化史——ものいわぬものの歴史、鹿島出版会、1977、365頁。

²⁷ Vgl. Foster 1993, pp. 174-188. here p. 179. ただし、十九世紀的な室内の生み出す不気味さをベンヤミンは完全に捉えることはなかったとするフォスターの見解は本稿とは異なる。Vgl. Foster 1993, p. 179. エルンストと十九世紀的な室内の関係についてはギーディオン 1977、366頁も参照。

そしてベンヤミンの一つ上の世代にあたるムージルにも、十九世紀の室内に与えられるこのような不気味さは身近なものであつただろう。この感覚は『特性のない男 (*Der Mann ohne Eigenschaften*)』の二巻 (1933) で明確に描写されている。主人公ウルリヒの亡くなったばかりの父の書斎が「生の容器 (*Lebensgehäuse*)」と表されるのは単なる偶然ではない。

甲と乙とを秤にかける厳格な精神による改造が書架の上に左右対称に置かれた石膏製の胸像に至るまで徹底的になされている一方、置きっぱなしになったたくさんの小さな持ち物たち——鉛筆、片眼鏡、温度計、開いたままの本、筆箱といったような類のものたち——は、この空間を今さっき置き去られたばかりの生の容器らしい感動的に空っぽなものにしていた。その真ん中にウルリヒは座っていた。窓は近くにあったが、すぐそばの書物机がこの空間の持続低音をなして、彼は奇妙に (仕事をする : 引用者注) 意欲が疲弊していくのを感じた。ここには壁に肖像画のある祖父母の時代にできた家具もあった。それらはここに馴染み (*gewohnt*)、祖父母らの生活の外皮 (*Schalen*) から父の生活の卵を形作ったのだ。今やその父は死んだわけだが、彼の家財道具は未だにかくもはっきりと正体を保っている。まるでこの空間をやすりがけしたら現れたのがこれだったとでもいうかのようである。しかし、後継者に継ぎ合わされるはずだった秩序は、とっくの昔にいつ崩れてもおかしくないものになってしまっていた。物たちのより長く続いていく生が、彼らのおりなす悲しみにこわばった表情の裏から新たにあふれ始めているのが、かろうじて見えるように感じられた。(GW3, 686f. : 強調引用者)

この部屋にあるものは全て彼の前の世代から受け継がれたものであり、父親の書籍の入った棚はその中でもとりわけ強い痕跡として主人公にやはりネガティブな感情を抱かせている。さらに、ここには祖父母の世代の痕跡もまた家具を通じて残されている。父親は自身より前のこの世代のものに自身を一体化させていったわけだが、アドルノが述べていたように、そのような家族の世代間の連続性はもはやウルリヒには疎遠なものになっている。その結果として、痕跡の残った家具それ自体が幽霊のような不気味なものとして現れてくるのである。この箇所でするウルリヒが置かれている状態は、ベンヤミンが記述したものと非常に似通っている。

さらに、作家のより初期のテキストにも容器としての室内は現れている。最初期の日記ノートに「小説のための下準備 (*Vorarbeit zum Roman*)」として書かれた物語的な草稿では (Tb1, 38)、主人公のローベルトは書斎が既に父と兄のものとなっているために、子供部屋をそのまま自室として用いている。そこに敷かれている絨毯は彼の嫌悪感の対象である。

フローリングの床には大部分には完全に時代遅れの柄のリノリウムの絨毯がぴっちり
と貼られていた。この絨毯に指で触れたり、その上にしゃがみ込んだり、転げ回った
りすることは R (ローベルト：引用者注) にはできなかった。この絨毯に対しては不
快や嫌悪の感情が逆立っていった。その上を行ったり来たりするのさえ嫌で、触り
でもすれば、いわば——たとえ足であっても——とことんまで小さく押さえ込まれてし
まう (einschränken) のである。(Tb1, 39)

古い絨毯への接触が押さえ込まれるという感覚につながっている。草稿ということもあ
ってこれ以上詳しくは叙述されないが、ここにもベンヤミンの悪夢と重なるものがあるこ
とは明らかだろう。ここでも古い家具は彼と「しっかりとした関係をつくることはなかつた」
(Tb1, 38) のだ。古いリノリウムの絨毯に残る痕跡は、彼にとって異質なものでありつつ、
幼年時代のベンヤミンにとって夜の祖母の家の階段がそうだったように、ここでも束縛す
るイメージとして表れている。

ヴェロニカが自分達のいる家を「自分たちしかいない世界、その中では何もかもが枯れ
果て、水の中のものみたいにおかしくなってしまう濁った世界」(GW6, 201) とイメージ
するのも、このような旧世代からそのままの家の姿に対して自分が持ついびつな関係を表
したものと言えるだろう。今は寝たきりの伯母の世代の残した痕跡は、当の伯母と共にヴ
ェロニカを束縛し、外界から遠ざけるものとなっている。ヴェロニカにとっての部屋は、
そこに満ちた家族の痕跡によって自分を抑え込めてしまう閉鎖的な空間なのである。この
ような空間を、本稿では先述のベンヤミンの語を借りて「容器」と称することにする。

1.2. 容器のアナロジー

1.2.1. 魂という容器

注目すべきことに、このような閉鎖された空間である容器のイメージは類比的に小説
内でのさまざまな位相に及んでいる。自分の家を「濁った世界」と表現したすぐ後で、ヴ
ェロニカは人間の内面にこのイメージを移し替える。

「(……) 重要なのは、ひとは出来事のようにでしかない、人間のように何か行なうなん
てことはないということだけだわ。誰しも、起こったことと自分とのふたりきりだし、
ある空間を形づくる四方の窓のない壁の中にいるみたいに、縮こまって、押し黙って、
閉じこもっているはずよ。その中ではなんでも実際に起こりうるけれども、別の空間
へと入っていくことはできない。まるで、何もかもが考えの中の出来事ではないみ
たいに……」(GW6, 201)

ここでは、直前まで述べられていた閉鎖された部屋というイメージがまずは魂の構造を表

す比喻として現れる。のちになって見られる「しかし人間の持っている魂は、どんなに愛そうと願っても愛することを許さないもの、どんな愛においても愛しきれない残りを引きとどめておくものなのだ」(GW6, 215) という叙述は、ここでのヴェロニカの言葉を端的に説明しているだろう。ヴェロニカの家が外界から遮断されているように、人間の魂ないし心一般も究極的には他の魂からは遮断されている。「というのも、目覚めた魂とは空間にあいた埋めることのできない空洞であり、魂を通った空間は、丘のように大きいのに気泡がたくさん入った氷のようになってしまうのだ」(GW6, 215)。魂は氷の中の気泡のように、他からはどうしても入り込めないものなのである。

このような観点から、登場人物のヨハネスはヴェロニカにとって特別な存在となる。「神」という存在によって、彼は自分の内面を外在する(とされる)存在と連結しているからである。ヴェロニカはヨハネスに向かって、「つまりあなたの中には、はっきりと感じ取ることも理解することもできない何かもあって、それをあなたはただ神と呼んでいるのね。あなたの外にあって現実だと思われるもの、あなたのそばにいて手をとってくれるもののようなのね」(GW6, 196) と述べる。この点で、信仰する者にとっての神は、本来相互に閉鎖されているはずの内と外を連結する存在である、とヴェロニカは考えている。このような魂は調理器具の「ふるい」にたとえられる。ヨハネスに彼女はこう述べる。

「あなたは どうして司祭にならなかったの?! 司祭には動物みたいなところがあるのに! 普通の人なら自分自身をもっているはずのところにあるこの空虚。服から香ってくるこの慈悲。この空虚な慈悲に出来事が積み上がってもそれは一瞬のことで、まるでふるいみたい、すぐにまた空っぽになってしまう。ふるいをつくりたいならそれをもとにしなければいけないはずよ。それが分かった時、とても嬉しかった……。」
(GW6, 198: 強調原文)

通常の人間なら自己自身しか存在することのできないはずの内的・閉鎖的な空間に、司祭は神という外的なものを想定しており、この点で閉鎖性は崩れている。そのために、共有不可能なものとしてそれぞれの魂の中に蓄積されるはずの出来事は、粉をふるいにかけるように、一瞬は積み重なるがすぐにまた空になる。言うなれば、ヨハネスの容器は無力化されているのだ。再びアナロジーによってこのようなイメージはヴェロニカの希望となる。神を信じるものの魂の非閉鎖的な性質が、この家自体の閉鎖性に対するものと捉えられるからである。

また、ここで言われている「動物」も、閉鎖性を持たない部屋を持つものをまた別の方向からイメージ化したものだ。ヴェロニカはヨハネスにこのイメージを「上の村の農家のおばさん (die Bäuerin oben)」の飼う二匹の犬の挿話を通して伝えようとしている。この二匹の犬は人間のように「ねだるように、命令的に、あなたと同じように」、「時折歯を剥き

出して立ち上がった」が、「ある身振り」で「従順な、おとなしい動物」になってしまう (GW6, 199)。ヴェロニカにとって、動物は人間のように共有不可能な魂を持っているように見える存在、つまり、実のところ人間的な魂を持っていない存在である。また別の箇所には「動物はヴェロニカを怖がらせたが、点状の瞬間ごとに滴り落ちる忘却を目に湛えていた」 (GW6, 215) という表現がある。動物とはそもそも痕跡を持つことのできないもの、何かを蓄積することのできないものなのだ。そのために、動物のイメージはそれだけで、彼女にとってシステムからの解放の印となる。ヴェロニカは「これから満たされなければならない、あのもっと大きな憧れ」を抱く際に、自身とヨハネスを「夕空に背中を丸めている二匹の巨大な動物」としてイメージする (GW6, 212)。

1.2.2. 身体という容器

主人公がこの家での日常と不調和になっていく様は、身体的なレベルでも容器のイメージによって表されている。

彼女は自分自身について、曖昧な、流れていく感情を抱いた。自分を内側から触れてみても、感じるのはただ覆い隠されたおおよその形の移り変わりばかりで、あたかも、覆いの下で何か動いているのはわかるが、その意味するところはわからない、とでもいうようであった。次第に彼女は柔らかな布の中に生きてるように、薄く研磨された角でできた、どんどん透明でなくなっていく鐘²⁸の中にいるようになっていった。ものたちはだんだんと退き、表情を失い、彼女が自分自身について抱く感情も、いっそう深く遠くへと沈んでいくのだった。その間には空虚で気味の悪い空間だけが残り、この空間の中で彼女の体は生きていた (……)。 (GW6, 207)

ここでもまた閉鎖された家と類比的に、ヴェロニカの肉体はある空間としてイメージされている。柔らかな布、角製の鐘、空虚な空間と、その容器はヴェロニカとぴったりと合うものではなくなっていく。その結果として彼女の身体の内部と外部は、家の内部と外部のように、より疎遠なものとなる。

そしてヨハネスが出発した後、イメージの中で解放される彼女は、このような壁としての機能を持つ身体を脱ぎ捨てている。それ以前にすでに、ヨハネスの自殺のイメージの中で身体はヴェロニカにとって「薄いカプセル」のように希薄なものに包まれているにすぎない空間としてイメージされる (GW6, 218)

²⁸ この「薄く研磨された角でできた、どんどん透明でなくなっていく鐘」という描写 (eine[] Glocke von dünn geschliffenem Horn, die immer undurchsichtiger wurde) が具体的に何を指しているかは必ずしも明確でない。本稿では象牙細工のようなものと解釈している。

突然、服を脱ぎたいという誘惑におそわれた。自分自身だけのために、自分の近くにある、自分自身だけと暗い部屋にいる、という感情だけのために。衣服がかすかにきしきしと音を立てて床へと沈んでいく様は、彼女を興奮させた。優しさが数歩、暗がりの中へと誰かを探すように足を踏み出すものの、思案し、急いで引き返して自分自身の身体に自分を寄り添わせた。そしてヴェロニカがゆっくりと、ためらいがちに、快楽を感じつつ、衣服を身につけた時、その中の自分の温かさが、暗い洞窟の中にある池のようにじっとためらっており、彼女の周りに膨らんだ空間がいくつも立ち上ったが、それは何か、彼女がその中でかがみ込む、隠れ家のようなものだった（……）。（GW6,218）

ここでは身体は衣服と重ねてイメージされ、さらに衣服自体が「洞窟」、「隠れ家」という暗い空間となって、彼女が今実際にいる暗い部屋とさらに重ねられている。ここで一瞬実現されている身体のない自身のあり方を、この家の暗さがさらに重ねてイメージ化する。

暗闇が重い液体のようにこの家を満たし、その中には誰もいないかのようなものだった。彼女は歩き始めた。いたるところ暗闇ばかりで、どこにも彼女はおらず、自分自身と、自分が歩くところだけが感じられた。彼女はいて、それでいていなかった、黙ったまま口にされなかった言葉のように。（GW6,218）

自分がいて、それでいて自分がいないという光一つない暗闇の中での状態は、身体、衣服、部屋が同じ空間として重ねあわされた中で、彼女自身の身体という容器が溶けてなくなつたかのような表象によって、彼女の内的な像を補強するのである。

1.2.3. 容器の複合的イメージ

先ほど見た身体のイメージがすでにそうであったように、以上の家、魂、身体という三つの位相にわたる容器のアナロジーは、テキスト内部では厳密な境界を持たず、移行したり、あるいは相互に重なったりしつつ登場することもある。その結果として、以下のような非常に入り組んだイメージが現れることになる。

彼女と物との間の空虚な空間は消え去り、その関係は奇妙に緊張したものになった。家具はそれぞれの場所にじっと腰をすえており、――机も棚も、壁の時計も――、自分自身で満たされ、他から切り離されて、自ら握られた拳のように固く自らの中に閉じこもっていた。しかし、時々、それらはまたヴェロニカの中にあるかのようなものだったり、あるいはヴェロニカとその空間の間にガラス板のように横たわっているある空間から、目でもあるかのように彼女のことを見つめていたりするのだった。そしてそ

れらは何年も、この夜に我に返るのだけを待っていたのだとでもいうように、その場で身を高くたわめたり曲げたりしていた。この過剰なものがたえずそれらから放射され、ヴェロニカの周りで、この瞬間の感情が高まり、空洞になって、まるで彼女自身が突然、じっと明滅する蠟燭のある空間のように、すべての周りを取り囲んでいるかのようになった。そしてこのような緊張のために、時々彼女の上には疲れが覆いかぶさることがあり、すると彼女はただただ光って見えた。神聖なものが全身にのぼってきて、彼女は自分の上にあるそれを、外から来たもののように感じ、微かに低い音の鳴っているランプの輪に抱くような疲れを自分に抱くようになった。彼女が巡らせた様々な考えは貫通してこの明るい気だるさの中に至り、鋭く枝分かれして、ごく細かな血管のように見えるようになった。段々とそれも無口になっていき、ペールが柔らかく、まるで光に照らされた窓ガラスに雪が吹き付けるようにして彼女の意識の周りに降りていき、その中のあちこちでは大きく、ぎざぎざとした明かりがパチパチと音を立てていた……。しかし、しばらくすると彼女はまた奇妙に緊張した覚醒に至る境界へと上昇していき、突然ごくはっきりとある感覚を抱くのだった。今、ヨハネスもこうなのだ、このような現実の中に、変化した空間の中にいる。(GW6, 214f)

ここで言われている「空間」が家のことなのか、彼女の肉体のことなのか、彼女の魂のことなのかを判別することは読者にはもはや不可能である。この部分に描かれているのは、その三つが重なった状態での室内空間と彼女の内的空間とのせめぎ合いとしか言えないものだ。その中で、彼女とヨハネスが置かれているはずの「変化した空間」が一種のユートピアとして彼女に出現している。これは、住人と部屋が密接に結びついている従来のものに対抗する、新たな容器であると言えるだろう。

このように容器としての空間のイメージが位相をまたいで提示されるものであるだけに、ヨハネスから自殺を断念した手紙が届き (GW6, 220f)、このイメージ上のユートピアが破綻したのちに現れる、結末部の「巨大な何かのように、この瞬間、窓の色褪せた表面の手前で、デメーターの髭の先を巨大な何かのように彼女は見た」という一節は、極めて悲痛なものとして読まれるべきであるだろう (GW6, 223)。この時デメーターの髭によって塞がれたのは、家の壁の外側への出口だけでなく、彼女の身体という壁、彼女の魂という壁の外側への出口でもあるからだ。

2. ゲシュタルト

2.1. ムーヅルにとってのゲシュタルト質

『合一』の制作段階で書かれたメモ書きに、以下のような記述がある。

彼女は、情動の平衡の幸福とは (.....) ゲシュタルト質であると知る。高次の秩序に

において複雑に平衡が保たれている対象である。一瞬緊張を失ってしまえば、ひとは数限りなく空いた穴の中へ入りこむことになる。(Tb2, 931)

「彼女」は『愛の完成』の主人公であるクラウディーネのことだが、『ヴェロニカ』でもこのような「ゲシュタルト質」ないし単に「ゲシュタルト」という概念に関連する発想は効果的に使われ、前節で見た「容器」に対抗しうるイメージとして機能している。²⁹ 今節ではこの概念に注目する。

そもそも「ゲシュタルト質」とは、クリスティアン・フォン・エーレンフェルスが一八九〇年に発表した論文『ゲシュタルト質について (Über Gestaltqualitäten)』において、エルンスト・マッハの『感覚の分析 (Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen)』(1886) から着想を得るかたちで考案した概念である。例えばあるメロディを移調した際、場合によっては元と同じ高さ＝振動数をもつ音が一つもなくなってしまうにもかかわらず、「同じメロディ」として聞くことが可能である。このような事態において、別の調にある二つの「同じメロディ」に共通していると思われるものをマッハが「音響ゲシュタルト」と呼ぶとき、このゲシュタルトは「単なる (感覚的な：引用者注) 諸要素の関連ではなく、何かしら (この諸要素に対しつつそれに基づく) 新しいもの、ある程度までは自立したものとして」理解されているのだとエーレンフェルスはいう。³⁰ こうしたゲシュタルトを作り出す心理的機能を彼はゲシュタルト質 (Gestaltqualität) と名付ける。その特徴は、「それが根拠に依存しながらも根拠とは違ったイメージ内容を形成する」ことである。³¹ この「ゲシュタルト」という概念は、同じくブレンターノの門下生であったグラーツ大学のアレクシウス・マイノクや、ムージルの指導教官でもあるベルリン大学のカール・シュトゥンプフらによって取り上げられ、さまざまに解釈されて、ムージルの世代のシュトゥンプフ門下生を中心にゲシュタルト理論へと発展していった。

32

上に引用したメモでゲシュタルト質を「複雑に平衡が保たれている対象」と理解していることから分かる通り、ムージルは指導教員のシュトゥンプフと同じくゲシュタルトを心理的総合や抽象の機構と捉えている。³³ ムージルにとってのゲシュタルトとは、日常的には所与のもの、堅固なものとされるものたちの持つ仮想的な統一性である。『ヴェロ

²⁹ 他にも、『ヴェロニカ』の初期の草稿には、主人公のヴェロニカが「このゲシュタルト質を奇妙なものとして捉える」というメモがある (GW6, 232)。

³⁰ Christian von Ehrenfels: Über Gestaltqualität. In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Jahrgang 13, Leipzig 1890, S. 250-292, hier S. 250.

³¹ Ibid., S. 266.

³² ポール・ギョーム (八木晁訳) : ゲシュタルト心理学 (岩波書店) 1952、5-27 頁。Silvia Bonacchi: Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils. Bern (P. Lang) 1998, S. 60f.

³³ Bonacchi 1998, S. 69.

ニカ』の発表から20年後に発表されたエッセイ『文士と文学 (*Literat und Literatur*)』(1931)で、ムージルは「生における課題を適切に克服する際にはどんな場合でも、基礎的なゲシュタルト形成において生じているのと似たような方法で、受信され、発信されたあらゆるものを全体へとまとめ上げようとする企てが大きな役割を果たしている」と主張している(GW7, 1219)。ここでムージルはそのような「企て」の例をいくつか出すのだが、その中でも以下は彼のゲシュタルト観をよく表すものと言える。

極端な例が嫌でなければだが、例えば、歯医者でふだん受けているような手術を微に入り細に入り思い描いていただきたい。とても耐えられないような恐ろしい出来事にぶつかることになるはずである。その時、体の中の骨に似た部分が掘り起こされ、尖った鉤や毒のある物質が押し込まれ、肉が突き刺され、体内の管が開かれて、ついには神経が、つまりまさしく魂の一部が引き抜かれているのだ！しかし、このような精神的拷問から逃れるコツは、ひとえに、その過程を想像の上で解体してしまわずに、熟練の患者らしい落ち着きをもって、「歯根治療」という、滑らかで丸みのある、せいぜいちょっとした不快感が貼り付いているくらいの、おなじみの統一体を代わりにおいてやることにある。(GW7, 1219f.)

そのプロセスそれぞれを見れば耐え難いほど苦痛であるはずの行為は、それをひとまとまりの「治療」というゲシュタルトで捉えることでその印象が大きく軽減される。しかし、このような実例が翻って明らかにしているのは、普段は平気で受けている歯科治療でも、そのプロセスひとつひとつを追ってみると耐え難いものとなるということである。同じエッセイの中で、ムージルは「四つの壁の内に住む」ことも、単なる「慣れ (*Gewöhnung*)」とするよりも、ゲシュタルトを構成する行為と捉えるべきであると述べる。「それどころか、このような過程は最大限にまで敷衍して考えることも許されるものであるだろう。生活感情の閉鎖性と呼ばれるこの特殊な錯覚が、同様に閉鎖的な精神的防御面があるという印象を作り出しもするからだ」(GW7, 1220)。生活もまたゲシュタルトであり、錯覚なのである。³⁴

³⁴ ムージルのゲシュタルト観の以上のような側面は、同時期にベルリン大学にいたゲシュタルト心理学者たちが、のちに心理的な全てに先立つ有機的な、あるいは有機体として実際に存在する統一体としてゲシュタルトを捉えているのと比べると明白な違いがある。ギョーム 1952、22 頁参照。また、ムージルが彼らのゲシュタルト理論に本格的に取り組んだのはヴォルフガング・ケーラーの『静止及び定常状態における物理学的ゲシュタルト (*Die physischen Gestalten in Ruhe und in stationären Zustand*)』(1920)を読んでからであるとされているが、それ以降もムージルの考え方はそれほど変わっていない。『文士と文学』では、ゲシュタルト概念に対し「感覚に与えられた要素の連続ないし並列からそれらによっては表現も測定もされない何かが生じうるということ」という、依然としてエーレンフェルスの説明がされている (GW7, 1218)。Vgl. Florence Vatan: *Gestalttheorie*. In: Robert-Musil-Handbuch. Hrsg. Von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin/Boston (De Gruyter) 2016, S. 531-53,

しかしながら、ムージルは単に世俗の思考を相対化するだけで十分とはしない。ゲシュタルトは別の形で再度構築されなくてはならない。「詩の中心をなす出来事は意味の形成 (Sinngestaltung)」なのである (GW7, 1215)。文学の持つ使命とは、理性が未知のものと接する領域を「告知 (Kundgeben)」することであるとムージルは主張する (GW7, 1224)。すでに引用した箇所ではヴェロニカがヨハネスと自分がいると感じた「変化した空間」とは、まさにこのような、解体されたのちに、ヴェロニカが今いる家とは別に再構築されたゲシュタルトだろう (GW6, 215)。

したがって、『ヴェロニカ』におけるゲシュタルトのイメージは、一方では既存の不気味な生活環境である「容器」のいわば無力化を、他方では新たな未知の統一体の構築を試みるのである。以下の節ではこのゲシュタルトの二つのイメージについて具体的にみていくことにする。

2.2. 分解するゲシュタルト

既知の存在を分解するものとしてのゲシュタルトが主人公の内的な描写として最もはっきりした形で登場するのは、彼女が昔飼っていたセント・バーナードとの思い出においてである。

しかし、愛犬の隣に寝転んでいた時に一度、巨人もこんなのではないかと彼女はふと思った。胸には毛でできた山があり、谷があり、いくつもの森があり、その中では鳥たちが鳴きながら身を揺すって、その鳥には何匹もの小さなシラミがいて、それから——それ以上は彼女には分からなかったが、それで終わりにする必要はない、全てはそんなふうにして次から次へと繋がっていき、あるものが別のものに押し込まれて、強大な力と秩序に脅かされているように静寂を保っているかのようなようだった。彼女は密かに、これらのものが怒り出したら、巨人は突然叫びながら幾千もの生命にわかれさって、恐ろしいほどに満ちみちたものをこぼしてしまうのではないかと考えるのだった (……)。 (GW6, 205)

ここで展開されているのは、一個体であるはずの犬が、非常に多くの生命の複合体、つまり一つのゲシュタルトとして成り立っているというイメージである。そしてその平衡が崩れれば、その大きな統一体を構成していたものはばらばらに崩れ、秩序は崩壊してしまう。

このような秩序の崩壊こそが、ヨハネスの自殺というイメージによってヴェロニカが得ようとしたものである。ヨハネスの身体も、セント・バーナードと同じように、さまざまな要素を含み込む背景としてヴェロニカの目に映る。

hier S. 532. また、ムージルの他の小説におけるゲシュタルトの解体については五十嵐 2022 を参照。

その時、彼の髪は藪のようになり、彼の爪は大きな台地のようになりきらめいた。彼女は彼の白目に、湿り気を帯びながら流れる雲と、鏡のような水面をたたえた小さな池を見た。横たわった彼は完全に開かれていて、醜く、その境界を無防備にさらしていた。しかし、彼の魂はまだ、最後の自分自身だけの感情の中に隠れていた。(GW6, 216)

愛犬が山や谷や森の集合体とみえたように、死体となった彼は藪や台地や空の集合体とヴェロニカには映る。それでもなお、魂は容器としてとどめ置かれており、完全に分解し切ることではない。この描写は、最終的にヨハネスの自殺が果たされないことをあらかじめ示唆しているとも言えるだろう。

2.3. 構築されるゲシュタルト

『ヴェロニカ』内で「ゲシュタルト (Gestalt)」という名詞は二度登場するが、そのどちらも主人公が今いる「容器」の外で構築されるゲシュタルトを指し示している。第一に、ゲシュタルトは神として現れる。主人公がヨハネスの信じる神を「あなたをその服の襷の下にかくまってやることもできるかたち (Gestalt)」と表現している時である (GW6, 196)。神の信仰者が所与の統一体である容器を無力化し、ふるいにしてしまい (GW6, 198)、既存のゲシュタルトを破壊する一方で、神それ自体が何よりも強い力と秩序を持つゲシュタルトとして構築されるべく予感されるものでもある。自身の感じる神について、ヨハネスは以下のように述べている。

それは理想なのだ、と、すでにその時の彼は思っていた。それは心に関する何かしらの不健康を示す濁りや印のようなものではなく、ある全体の予感、どこからか早くも表れてしまった予感なのだ。それらの予感を正しく組み合わせれば、何かは衝撃を受けたように裂け、思考がこの上なく細かに枝分かれし、外に立つ木々の梢にまで登っていくだろう。そして、身振りの細かな端々において、帆に受けられた風のようになるのだろう、と。(GW6, 196)

神は、ヨハネスにとって自身の内と外を一つのものとする存在である。そこでは思考は物質の世界にまで影響し、身振りにも思考がありありと感じられるようになる。注目すべきは、ここで神が木々や風といった自然のもの、言い換えれば人工的な「容器」的環境の外のものによって表されていることである。このようなより大きなゲシュタルトが家の閉鎖性より広範囲・高次元において成立することで、今ここにある家の容器としてのあり方は崩れることが期待されている。

このような高次のゲシュタルトのイメージはヴェロニカによって変奏される。家の閉鎖

性に対抗するイメージとして、ヴェロニカが神と並んで動物のイメージを使用していることはすでに述べた。すでに引用したセント・バーナードを巨人にたとえた部分に続く以下のような叙述で、彼女は自身のかつての飼い犬とヨハネスの神を重ねていると考えられる。

そして、それ（巨人：引用者注）が愛に駆られて誰かに襲いかかりでもしたら、山が動くように足踏みをして、木々と共にざわめくのではないだろうか、小さく揺れる毛が襲い掛かられるものの肉体に生えて、むずがゆい毒虫に、何かしらの喜びの中で言い難いものを甲高く叫ぶ声、巨人の息はそれら全てを動物の群れとひっくるめて包み込み、引き寄せてしまうのではないだろうか。（GW6, 205）

巨人は複数の要素で成り立つゲシュタルトであり、自分もまた、その要素の一つとなる可能性がある。これは容器としての室内が住人を自らと一体化させることと類比的なものと考えることができる。すでにヴェロニカはヨハネスの神をその服の襞で彼をかくまうものと表現していたが（GW6, 196）、ここで用いられている「包み込む」という表現はそこにあった容器としての側面をさらに強調している。

ヴェロニカはこのような自然のモチーフによって表されるゲシュタルトをそのまま自身の解放のためのイメージとして使うことはない。神と彼女をつなぐ存在であるヨハネスが、彼女の中で徐々にある種の象徴的な存在、イメージでしかないものとなるにあたって、彼女のゲシュタルトも「容器」との類似性がより強調される。ヨハネスは最終的に「彼女の中で張り詰めている淡い灰色の何か」となり、このことによって彼女は「人影（Gestalten）が冬空を背景にしているように明るく、自身に境界をつける」（GW6, 220）。こうして表れた第二のゲシュタルトは、以下のように彼女にイメージされている。

彼女は音もなく座ると、自身の思考と戯れた。ある世界があるのだ。普通でない何か（etwas Abseitiges）、あるいは別の世界、そうでなければある悲しみが……熱狂と幻影が塗りたくられていて、それに囲まれた健常者の言葉は響かずに意味も持たず墜落してしまう壁のような、健常者の仕草では重すぎてその上を歩むことのできない絨毯のような世界が。ごく薄く、反響する世界を、彼女は彼と共に歩んでいた。その中では彼女のなすことすべてに沈黙がつきまとい、彼女の考えることすべては、まるで曲がりくねった廊下でのささやきのように、どこまでも滑っていくのだった。（GW6, 220）

この描写が興味深いのは、ここで新たな空間が壁や絨毯という「容器」的なイメージによってイメージされていることである。物語的にはヴェロニカが現在いる室内という環境から連想したものと考えることができるが、本稿にとってより重要なのは、このことによって容器のイメージとゲシュタルトのイメージが完全に重なったことである。室内は一種の

ゲシュタルトとして彼女を包み込むことになる。ヨハネスから自殺を断念したという手紙を受け取ったヴェロニカは、知人たちからなる「見知らぬ顔」に象徴される現実のゲシュタルトとしての室内に取り込まれていく (GW6, 221f)。

そして、何か別のものであったというそもそもの感情が次第に消えつつあった。彼女はもはや、自分を他の顔から区別することも、これらの顔全てをそれぞれ区別することもできなかった。顔たちは浮かび上がっては、混ざり合って消えていった。とかしてない髪のように面倒に思えるそれらのものの中に、彼女もまた絡み込まれていたのである。彼女は理解できないまま返答していた。彼女が希求していたのは、何かをするというそれだけだったのだ。彼女の中で騒ぎ出すものがあり、肌の下で、まるで数千匹の小さな生き物が外に出ようとしているようだった。そして古い顔が次から次へと新しく浮かんできて、この家全体がこの騒ぎに満たされた。(GW6, 222)

ここではヴェロニカ自身、顔という要素からなる現実のゲシュタルトの中に取り込まれ、その一要素となろうとしている。彼女という容器を破ろうとしているかに思える彼女の皮膚の下の小さな動物も、結局は元の家というゲシュタルトであり、容器であるものに回収されてしまう。このようなプロセスを経て、ヴェロニカは再びこの家に閉じ込められることになる。

2.4. 容器とゲシュタルト——『愛の完成』へ——

最後に、容器のイメージとゲシュタルトのイメージの関係を再度整理し、『合一』のもう一つの小説である『愛の完成』とのつながりを確認して、この論を閉じることとしたい。

これまで見てきたことから分かる通り、この二つのイメージは非対称なものである。容器は前の世代から残された室内の痕跡の表現であり、ムージルが同時代の知識人たちと共有していた感覚であった。『ヴェロニカ』ではその不気味さ・閉鎖性が取り沙汰され、また、アナロジーによって身体や魂に位相が移されている。一方でゲシュタルトは同時代の心理学から持ち込まれた表現であり、日常的には同一性を持つと思われているものを複合的なものとし、その意味の再解釈を迫る。つまり、イメージの基点となっているのは容器のイメージであり、そこから、一方では魂や身体にアナロジーとして敷衍され、一方ではゲシュタルトとして無効化が図られたり、そのゲシュタルトとイメージとして重なることでその閉鎖性・拘束性を強めたりする。

また、容器のイメージが物質に基盤を持つのに対し、ゲシュタルトのイメージは認識に基盤を持つ。この点で、容器のイメージはより動かしがたいものであり、物語上でも最

終的にはゲシュタルトに対して勝利を収めると言ってもよい。

しかしながら、この容器から逃れるイメージも結末部近くでほのめかされている。ヴェロニカは扉ごしに自身のいる閉鎖的な室内の外部を思いやる。

しかし、何よりも神秘的に思われたのは、外にも自分にまつわる何かがあるということだった。というのも、持っている灯りから伸びた光線は細い鍵穴を通り抜けていて、その光の中では自分の手の震えが、とぼとぼと道ゆく者 (Wanderers) の服の上を触るようにかすめ去っているに違いなかった。(GW6, 223)

灯りを持つ手の震えが、光線を通じて自身が今いる容器の外へと通じていると感じることで、部屋の容器から彼女の存在が漏れ出るようなイメージが生じている。この光線は物語の序盤の二つの光線の表象と対応している。ひとつはすでに引用した、高窓から注がれる光に起因してヴェロニカが外界に対して持つ恐怖に対してであり (GW6, 200)、彼女の外界への感情の変化を表すものである。もうひとつは、この物語の初めに置かれた、きわめて抽象的な序文の後半部である。

ひょっとすると、それでも世界のどこかには、日々の喧騒のなす弱々しい混乱のなかのいたるところにふだんはほとんど目立たずにいるこの (男と女の：引用者注) 二つの声が二筋の光線のように射し、絡まり合う一点があるのかもしれない。どこかに。ひょっとすると、それが近くにあることは今のところある動揺によってしか気づかないようなこの点を、探そうとするべきなのかもしれない。まだ聞いていないある音楽の動きが、開かれることのない遠くの幕の重く曖昧な襞にすでに跡を残しているようである。ひょっとすると、これらの部分 (Stücke) は、その病と弱さを去り、明らかなもの、日のあたる堅固なもの、打ち立てられたものへと並んでとび込むのかもしれない。(GW6, 194)

再構築された新たなゲシュタルトに到達する男女の恋愛は、ここでは光線に仮託されている。これとあわせて見るならば、結末部のヴェロニカのいわば触覚的な光線のイメージが家の外をうろついている者へと届くという描写が示すのは、一般的な視点からみれば不貞な愛によって、より高次の愛へと至ることを目指すという、『愛の完成』的なアイデアである。ここにおいてヴェロニカが獲得しようとしているのは日常の外、容器という「精巧に補強されたシステム」の外側を物質的に示すクラウディーネのような窓なのではないだろうか。確かに、物語上ではデメーターの存在によって、この後すぐに外界との連絡が

絶たれる (GW6, 223)。³⁵ しかし、この小説の最後でヴェロニカとデメーターが「まだ言葉を交わさないまま」すれ違うのは (GW6, 223)、『愛の完成』の冒頭での夫婦の話し合いを示唆しているように思われる (GW6, 156-160)。本稿でこれ以上『愛の完成』の内容に踏み入ることはできないが、冒険の果てにクラウディーネが「子供が神様のことを大きいたんだぞと言う時のように」抱く「彼女の愛のイメージ」は (GW6,)、彼女自身の中で再構築された新たなゲシュタルトであると言えるだろう。容器に空いている小さな鍵穴が、『合一』の二つの物語をつなぎ、すでになされていたゲシュタルトの再構築を読者に告げるのである。

以上、『ヴェロニカ』の複雑なイメージを分析し、作家のいる世代に特有の受け継がれてきた室内との不和の感覚と、ベルリン大学で知ったゲシュタルト的な認識に読み取った解体・再構成の作用が大きな役割を果たしていることを見てきた。特に前者の同世代のドイツ語圏ないしヨーロッパの作家が抱いて来た十九世紀の室内に関しては、実証的側面においても研究の余地があるだろうが、それは今後の課題としたい。

³⁵ 本稿 1.2.3.を参照。

Gehäuse und Gestalt

Geschlossene Räume in Robert Musils *Die Versuchung der stillen Veronika*

Haruya IKARASHI

In Robert Musils frühe Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika* (1911) treten singuläre Zustände auf, bei denen die seelischen Bewegungen der Figuren, vor allem der Protagonistin Veronika und die räumliche Situation vermischt werden. Der vorliegende Aufsatz behandelt das Amalgam dieser beiden Elemente: die auf zeitgenössische Wohnverhältnisse zu beziehende Vorstellung, die hier nach Walter Benjamin als „Gehäuse“ bezeichnet wird, und die aus einem wissenschaftlichen Feld kommende Vorstellung von der „Gestalt“.

Die Novelle spielt in einem alten Haus, das für Veronika „eine trübe Welt“ darstellt, „in der wir allein sind“. Diese Auffassung der Wohnung als ein geschlossener Raum hängt mit den zeitgenössischen bürgerlichen Wohnverhältnisse zusammen. Die dekorativen Interieurs des 19. Jahrhunderts bleiben in den Wohnräumen des 20. Jahrhunderts erhalten und vermitteln der jüngeren Generation den Eindruck des Eingeschlossenseins und der Bedrückung. Die für Menschen im 19. Jahrhundert intimen, aber für ihr Nachfolger im 20. Jahrhundert ausgesprochen unheimlichen Wohnverhältnisse nennt Benjamin halb ironisch „Gehäuse“. Es ist kein bloßer Zufall, dass Musil einmal das Wort „Lebensgehäuse“ benutzt, wenn er im zweiten Band *Des Manns ohne Eigenschaften* (1932) die unbehaglichen Eindrücke beschreibt, die der Protagonist Ulrich vom Arbeitszimmer seines verstorbenen Vaters erhält. Auch im Fall Veronikas stellt sich das Haus ihrer Familie als ein verschlossenes „Gehäuse“ dar. Und die damit gegebene Vorstellung überträgt sich in der Novelle auf den verschlossenen Körper und die verschlossene Seele. Die multiplen Erfahrungen des Verschlossenen spielen sogar grenzenlos ineinander und produzieren ein komplexes Bild.

Neben der Idee des „Gehäuse“ fließt der psychologische Begriff der „Gestalt“ in die Novelle ein. Über ihn wurde bereits in Musils Berliner Studienjahren bei dem Experimentalpsychologen Carl Stumpf heftig diskutiert. Dieser Begriff wurde von unterschiedlichen Psychologen unterschiedlich definiert, aber Musil selbst versteht „Gestalt“ als die virtuelle Einheitlichkeit von außerhalb einer bestimmten Konvention nicht als Ganze erscheinenden Elementen. Der Begriff liegt offenbar manchen Szenen als eine das „Gehäuse“ dekonstruierende Vorstellung zugrunde, anderen Szenen hingegen als eine das „Gehäuse“ rekonstruierende Vorstellung. Dies scheint wegen der starken Virtualität der Gestalt möglich.

Die Erzählung enthält aber auch die Ahnung von einer Außenwelt des „Gehäuses“. Am Ende zum Beispiel fühlt Veronika haptisch ein äußeres Licht durch den Schlüsselspalt. Diese verweist auf eine andere Novelle der *Vereinigungen*, *Die Vollendung der Liebe*, in der die Protagonistin Claudine ihre Wohnung verlässt und eine höhere, seelisch geschlossene Liebe entdeckt.

