

ペーター・ハントケの作品における 死と生をめぐる「文学的取り組み」について ——『満ち足りた不幸』及び『左利きの女』を中心に

前田 佳一

1. 序

1. 問題設定

1971年11月20日夜半、オーストリア、ケルンテン州のグリッフェンという小さな村で、51歳の女性が睡眠薬と抗鬱剤の過剰摂取によって死亡した。彼女の名前はマリア・ハントケ。1960年代半ばにデビューし、以来ドイツ、オーストリアを中心として精力的な活動を行っていたオーストリア人作家ペーター・ハントケ (Peter Handke; 1942-) の母親である。作家はこの出来事をうけ、いくつかの作品において尋常ならざる執着をもってこの母親の死と生を主題とした。当論文は彼女の死後に物された二つの作品、すなわち『満ち足りた不幸』(Wunschloses Unglück) 及び『左利きの女』(Die linkshändige Frau) において彼が母親の死、そして生にどのように向き合い、作品へと昇華させたのか、そしてそれはいかなる帰結を生んだのかということ考察し、明らかにするとともに、死生学研究に対してドイツ語文学研究の立場から一つの事例を提示することを目的とするものである。

2. ペーター・ハントケ略歴

ペーター・ハントケは1942年12月6日、イタリア及びスロヴェニアと境を接するケルンテン州グリッフェンに生まれた。母マリア（旧姓ズューツ）はケルンテン州居住のスロヴェニア系住民であった（当地は歴史的にスロヴェニア系が多く居住する土地である）。父ブルーノはベルリン出身だが、第二次大戦中に兵士としてケルンテンに駐留していた際にマリアと知り合った。周知のように当時オーストリアはナチスドイツによって併合されていたが、元来は互いに異境の者同士が結婚したわけである。ただしブルーノは実のところペーターの生物学的な意味での父親ではない。ペーターの“実の”父親は名をエーリヒ・シェーネマンといい、これもケルンテンに駐留していたドイツ兵である。1942年頃シェーネマンとマリアは恋愛関係にあり、程なくペーターが身籠られたが、シェーネマンが既婚者であったために二人が結ばれることはなく、ペーター誕生の直前に、マリアはブルーノと結婚した。ペーターは18歳になるまでシェーネマンの存在を知らなかったという。

ハントケ（以後「ハントケ」とはペーターのことを指す）は幼い頃より文学に親しみ、1959年には既に習作を出版している。1966年に出版した最初の長編小説『スズメバチ』や戯曲『観客罵倒』によって広くドイツ語圏全体に認知されるようになり、その後も言語実験、言語批判、社会批判等、様々な問題性をはらむテキストを発表し続け、ドイツ語圏を代表する作家として、2013年現在においても旺盛な執筆活動を続けている。とりわけ注目すべきは彼のルーツであるケルンテンにおけるスロヴェニア系住民に関する文学的取り組みであり、それは1986年の長編小説『反復』や2010年の戯曲『いまなお、嵐』を始めとする多くの作品、ならびにフローリアン・リプシュ等のスロヴェニア系作家のテキストのドイツ語翻訳等において結実しているが、ユーゴスラビア紛争の際は親ユーゴスラビアの立場から西側諸国を厳しく批判して物議を醸すこととなり、結果として現代ヨーロッパ文学の趨勢において独自の位置を占めることとなった。

2. 『満ち足りた不幸』

1. 概要

1972年1月から2月にかけて、とはつまり、母マリアの死から程なくして執筆が開始され、同年出版された小説『満ち足りた不幸』は直截にマリアのその死までの人生を主題とした作品であり、彼女の伝記的な事実がフィクションを介さずに描かれたものとされている。原題 „Wunschloses Unglück“ の Unglück (不幸) にかかる形容詞 wunschlos という語 (「これとって望むことのない」「何の不足もない」等) は日常的な語法においては Ich bin wunschlos glücklich. (私はもう何も望むものがないほどに幸せだ) などという形で「幸福 (Glück)」を表す語と結びついて用いられるものだが、このタイトルにおいてハントケはその用法を転倒させている。このタイトルに込められているのは、小説の主題たる母マリアその人が絶対的に不幸な境遇に置かれていたにもかかわらず、そこから脱することが不可能であり、かつこれ以上良い境遇に恵まれることなど決して望み得ない生を送らざるをえなかったということなのである¹。

実際この小説の大部分はヘラーが指摘するようにマリアが置かれていた不幸の「社会的及び政治的特徴の叙述」²に充てられている。すなわちそれは小説内の言葉を用いるならば「この地域において使用可能なものは教会か地主に属して」³おり、「1848年以前の状態がいまだに支配的である」⁴ような南オーストリアの片田舎の状況についての叙述であり、そこから一旦は自由を求めて街 (この場合はケルンテンの州都クラゲンフルト) に出、本を読み、恋愛を経験する等して一人の自立した女性として生きようとするも、戦中戦後の社会的動乱ゆえの貧困や、ベルリンから移住してきたために仕事が思うようにいかない夫からの虐待、さらにはあらゆる“女”に対して抑圧的な社会的通念 (この地域では特に激烈であった) 等によって蟻地獄のように「不幸」に絡めとられていった一人の女性の、死に至るまでの生の叙述である。またこの作品はマリアのみならず息子ハントケの生い立ちを知る上でも重要

なドキュメントを多く含んでおり、現在においても彼の代表作の一つに数えられている。

2. 戦慄あるいは引き攣い——『満ち足りた不幸』の物語構造——

ただし当論文が注目するのはこの小説の上のような“内容”ではない。むしろここで行うのは、母を亡くしたハントケによる喪の作業（S・フロイト）のありようについての考察である。実際『満ち足りた不幸』は上述のような「不幸」を単に叙述するものではなく、ある種の枠物語構造を、すなわち上で紹介したような母の「不幸」についての叙述を間に挟んで、作者であり小説の語り手でもあるハントケ自身による自らの叙述そのものへの、ひいては母の生と死について何がしかを語るという行為そのものへの反省的思弁がなされるという構造を有している。この小説は、以下のように始まるのである。

母が死んでから、約七週間が経った。彼女のことについて書きたいという欲求、埋葬の際には非常に強いものであったこの欲求が、彼女の自殺の報を受けた際にそうであったような無気力な失語状態へと逆戻りしてしまう前に、私はこの仕事に取りかかりたいと思う。そう、仕事に取りかかるのだ。というのもこの欲求、母について何かを書きたいという欲求、それがしばしばどれほど直截に生起してくるものであれ、それは他方では、タイプライターで同じ文字を延々と打ち続けるようなことにならないためには、ある種の発起を必要とするものだからだ。尤も、その方が今の私にはお似合いとも言えそうだが。⁵

このようにハントケにとって死んだ母について語るということ、ましてそれを小説として衆目にさらすなどということは、必ずしも自明のことではない。“語る”あるいは“書く”という行為の反対の極には、ある種の深淵、ここでは「失語状態 (Sprachlosigkeit)」と呼ばれているメランコリックな沈黙という深淵が存するとされている。このような“書く”という行為そのものへ

の、ある意味でパフォーマンスとも言うべき反省は、小説の冒頭5頁あまりにわたってなされることになる。

ここ二三週間、私は普段以上に過敏になっている。(中略) 時折、手に持っている物がまだ手から滑り落ちていないということに驚いてしまうくらい、私はこの自殺のことを考えている間は無感覚になっているのだ。ただし私は普段このような無感覚な瞬間を待ち焦がれてもいる。そんな瞬間にあってはあのような放心は止み、思考が本当に明晰になるからだ。これはある種の戦慄とでも言うべきもので、調子は再び良くなっていく。

ここで言及されている「戦慄 (Entsetzen)」という状態、これは注目に値する。この語は ent-setzen、通常であれば「ぞつとさせる」などというほどの意味だが、何かをある場所に置く、という意味を有する動詞 setzen に分離を表す接頭辞 ent が付加された語であり、何かをある別の場所へと引き摺⁷う、という意味をも有する動詞に由来している。それゆえこの状態にある者は日常的な“いま”、“ここ”という時空間から離脱し、ある特殊な、それこそ“詩的”あるいは“文学的”とも呼びうるような精神状態において語ることになる。いや言い換えるならば、このような特殊な状態こそが、発話者に日常的な言語使用を越えさせ、詩、文学あるいは物語なるものを発生せしめる当のものであるとも言える。ハントケはこのような物語の発生論的機制を、自ら語ってみせているのである。

この小説においてなされる「不幸」の叙述はそれゆえ、どれほど表面をそのように装ったものであるにしても（この冒頭部がなければある種のルポルタージュとして通用しうる社会批判的な性格を有する記述も少なくないが）、また、どれほどそれが“事実”に基づくものであるとしても、決して通常の意味で“客観的”と呼びうるようなものではないことになる。むしろ書き手が何らかの対象を客観的に記述する、という素朴な態度はここでは控えめに否定されている。今少しハントケの言に耳を傾けてみよう。

ところでこのような状態は、私が書き始めてからは、私がこの状態をできるだけ正確に叙述しようと試みるにつれて遠ざかり、消え去っていった。私はこの状態を記述することによって、この状態を私の人生に於ける過ぎ去った一コマとして思い出し始めているのである。思い出そう、そしてそれを言語化しようという努力は私を非常に消耗させたので、ここ何週間かの短い白日夢が、私にとってもはや疎遠なものになってしまったほどである。折に触れて私はあの「状態⁸」に陥った。そんなとき、毎日毎日繰り返されてきた諸々のイメージ、いずれにせよそれは数年来、いや数十年来つきまどってきた始まり⁹のイメージの何十度目かの去来に過ぎないのだが、その諸々のイメージは突如として霧消し、私の意識は痛みに襲われた。意識の中は一挙に空っぽに成り果てたのだった。

いまやこれは終わったことだ。私はもうこのような状態にはない。私が書いているとき、私は必然的に以前の出来事、つまりは既に克服した何かについて書いているのである。少なくとも書いている間は。私はいつものように、文学的に取り組んでいる。私自身を回想機械、言語化機械へと外面化、即物化させてしまうほどにである。私が母の話を書くのは、一つには、私が彼女について、そしていかにして彼女が死に至ったかということについて誰か余所のインタビュアーよりも、つまりこの興味深い自殺の事例について宗教的、個人心理学的、もしくは社会学的な夢判断表に基づいて難なく解きほぐしてしまうような余所のインタビュアーよりもよく知っていると思っているという理由からであり、また二番目には、何かすることがあれば元気になれるからという理由からでもあり、最後には、私がこの自殺¹⁰を、まさに誰か余所のインタビュアーのように、たとえそれは上で挙げたようなやり方とは違うやり方によってであるとしても、一つの事例にしてしまいたいからなのである。¹¹

書き手たるハントケはこの小説の主題に対して素朴な主客関係を取り結んでいるわけではない、という旨は既に述べたが、この引用末尾で述べられてい

るように、むしろその素朴な主客関係は彼の願望である（「一つの事例にしてしまいたいからなのである」）。彼は母の死と、それと生を、自分にとって単なる客体にしてしまうために書くのであり、言い換えれば、現状においてそれは単なる客体ではありえず、むしろ彼の人格が母をめぐる想念に取り憑かれているからこそ、書くのである。

「取り憑かれている」とはいかなることか。繰り返すようにここで取り上げている小説の冒頭部はハントケが自らの書くという行為、語るという行為について、あえて読者に対してパフォーマンス的に反省してみせることを通じて彼が語る母についての「不幸」と死とを単なる客観的な記録ではなく、一つの文学的語りによって練り上げられたものであることを提示する機能があるわけだが、それにしても、ここで述べられている事態は見かけ以上に入り組んでいる。残された人間が死んだ人間の生の有り様あるいは自らとの関わりについて想起した上でその内容を書き記す、ということが通常の意味での追悼的な文章であるとすれば、ハントケが上で述べているのは、ある美的 (ästhetisch) な“状態 (Zustand)” にあつて彼の内に去来する何ものかを、後にその“状態”が過ぎ去った後でその“状態”のことを自ら想起しながら言語化する、という書き方である。「回想機械」、「言語化機械」などという比喩から読み取れるように、このような想起の時間にあつては書く主体たるハントケ自身の日常的な“人格”と、母について何がしかを考えている“状態”は完全に疎外された関係にある¹²。つまりハントケにとって客体であるのは母ではなく、母についての想念に取り憑かれた自らの“状態”、まさに“心ここに在らず”とでも呼ぶべき“引き摺われた”状態そのものなのであろう。「私はいつものように、文学的に取り組んでいる」という言葉は、ひとまずこのように理解してよい。

小説の冒頭部で問題となっているのが上のような事柄であるとして、ではこの試みは文学史においてどのように位置づけられ、評価されるべきか。以下に一つの補遺として、この作品を世界文学の一コマとして見た場合、いかなる特徴が浮かび上がってくるのかという点について考察したい。

補遺 1: 物語発生の範型としてのオルペウス神話

これまで文学において死者と生者の関係はどのように表現されるのが通例であったと言えるだろうか。結論から述べるならば、それは死者の世界と生者の世界とを截然と分かち境界を設定し、生者の世界に残された者が死者の喪失を嘆くか、あるいは境界によって分かたれた二領域間を生者あるいは死者が自ら往還するさまを描く、という形によってであった。その最も有名なものの一つがオウィディウス『変身物語』等において伝えられているオルペウスとエウリュディケをめぐるエピソードであろう¹³。様々に伝えられる中からオウィディウス版に則った形で概要を記すと、妻のエウリュディケを亡くした楽人オルペウスは、まず地上世界でその死を嘆き悲しんだ後、冥界へと降りていく。そして豎琴の名手である彼は冥王の前で自らの願いを、すなわち、生き返らせて欲しいとまでは言わない、ただ一時だけでも、妻を貸して欲しいという願いを、楽器をかき鳴らしながら歌の形で表明する。その嘆願に冥界の怪物達は次々ともらい泣きをし、冥王もついに折れて彼の願いを聞き入れることとし、オルペウスは妻を連れて地上へ戻ろうとする。その後の顛末はあまりに有名であるため説明不要だろう。二人は結局のところ再び別々の世界へと引き裂かれたのであった。

この話を踏まえた上で確認すべきことは二つある。第一には、このオルペウスの行いが今日でもなお死者に関する「文学的取り組み」の普遍的範型の一つであり続けているということである。すなわちこの逸話において重要な点は、オルペウスが自らの嘆願を歌として吟じることによって初めて、死者との再会を果たすことができたという点にある。そもそも人はなぜ“歌”という形式において、ひいては、言葉を何らかの芸術形式（つまるところ“詩”、“物語”あるいは“文学”）の鑄型に流し込んだかたちで、自らの思いを表明しようとするのか。その最も普遍的な動機の一つは、死者と、たとえそれが想像上のものでしかないとしても、再び出会うためである。オルペウスの逸話はその起源、すなわち“歌”による死者との再会をめぐる物語の起源の一つとして、ひいては“詩”、“物語”あるいは“文学”なるものの発生論的機

制を語る一つのメタ物語として、理解できると言える。

第二には、生者の世界と死者の世界とを分かち「境界」、この言葉の意味を精確に捉えなければならないということである。「境界」、これをドイツ語では Grenze というが、この語は同時に日本語でいう「限界」、すなわち此岸と彼岸との絶対的な切断線をも意味する。すなわち“境界”によって分かたれた二領域間は決して混じり合うことのないものであり、それゆえに生者が死者に出会うためには生者が自ら彼岸へと赴く必要がある、ということになる。オルペウス然り、ダンテ『神曲』における地獄巡り然りである。そして此岸において生者が嘆くのは、二つの世界が決して交錯しないという前提があるからこそのものである。

3. 関

この二点を踏まえた上で再びハントケの『満ち足りた不幸』に目を転じてみる。先に述べたように、この小説の書き手は死者をめぐる想念に取り憑かれているからこそ、その死者の生を一つの「事例」にしてしまうために、つまりは単なる客体にしてしまうために書いているのであって、死者と再会するために書いているのではない。その意味でこれはオルペウスの範型とはまるで異なっている、ということは少なくとも言える。すなわちこの小説の書き手にとって生者と死者との間の境界、二領域間の絶対的な切断線という意味での境界は存在しない。もちろんこれは両者が同一の領域に存在しているなどという意味ではない。むしろここにおいて問題となっているのは境界ではなく、関、ドイツ語でいう Schwelle である。

関 (Schwelle) とは、なるほど境界と同様二領域のあいだの領域を意味する語だが、境界のように両領域を切断するようなものではなく、むしろ両領域の可逆的かつ可塑的な不分明地帯のことを謂う。「関」がハントケの諸作を理解する上で、またハントケ自身にとっての鍵概念であることは既に指摘されている。先にも引いたヘラーによる概説書の冒頭で、ヘラーは1963年にハントケがマリアに宛てたある手紙に言及している。そこでハントケ

は、1943年に戦死した伯父グレゴア（マリアの兄）の夢を見たことを母に告げているのだが、それは単なる伯父についての夢ではなく、ハントケ自身が伯父になり、伯父が戦場で体験したはずのことを自らが夢の中で体験するというものであった。そこで主要な役割を果たしているのは“眠り”であり“夢”であり、つまるところ文学が「闕」という主題を扱う際に登場する典型的なモチーフであるわけだが、「闕」において本来異領域に存在するはずの他者とこのように同一化するという主題が、その後のハントケ作品におけるある種のプロトタイプとなることはヘラーが指摘している¹⁵。元来は単なる夢の報告（この報告が他ならぬマリアに対してのものであることは興味深い）であったに過ぎないものが、後年になって一つの「文学的取り組み」として結実したわけである。そして『満ち足りた不幸』においては「闕」という言葉こそ明示的に使われてはいないものの、同様の主題が覚醒状態における「別の状態」¹⁶、すなわち Entsetzen（戦慄／引き攣い）という前提の下に描かれた、ということになる。

4. 「状態」の分有

では『満ち足りた不幸』の書き手はこの作品において、自らの行為によって本当に母の死を「一つの事例」に、つまりは単なる客体にしてしまうことができたのだろうか。言い換えるならば、闕を境界化し、死者を真に追悼してしまうことができたのだろうか。結論から述べるならば、できなかったということになる。

初版本でちょうど100頁を数えるこの作品は、先に言及した語り手によるパフォーマティヴな反省の後、12頁からマリアの「不幸」の「社会的及び政治的特徴の叙述」がなされることになるが、それは68頁の「そろそろ『人は』などという言葉を使うのは止めて、残りは『彼女は』と言うことにしよう¹⁷」という言葉とともに一つの区切りを入れられることになる。「人」というのはドイツ語でいう小文字の man、すなわち不特定の人物を指す語である。もちろん上の表現は言葉の彩であって、実際に67頁までの叙述にお

いてマリアが man と名指されていたわけではないが、ともかくそこまではハントケが母の「不幸」の社会的あるいは政治的条件について、なるべく客観的なかたちで語ろうと努めていることは確かである。しかしそれは先の言葉と共に放棄され、以後は彼女のより私的な、とはつまり、共に暮らしていた家族でなければ知り得ないようなエピソードが増えていくことになる。その内容は「不幸」の条件をなすものが社会から家庭に変わったに過ぎず、多くはここで取りたてて注目すべきものではないが、作品中一つの画期をなすのが、彼女が身体の不調を訴えて病院で診断を受けるものの医者もその原因がわからず、徐々に衰弱してゆく様子が描かれる箇所である。その中で、次のような描写がある。

昨夏訪れた際、近づき難いほど陰惨な表情を浮かべながら、動物園の動物の孤独をそのまま体現したかのように、彼女はベッドに横たわっていた。彼女が恥も外聞もなく自らを曝け出しているのを見るのは苦痛だった。彼女の全てが振じ曲げられ、バラバラに砕かれ、露にされ、爛れ、内臓が纏れ合っているかのようだった。彼女は遠くから私を一瞥した。その眼差しは、カフカの小説に登場する火夫、あらゆる人間に蔑まれていた火夫にとってカール・ロスマンがそうであったように、私が彼女の傷ついた宝物か何かであるかのように、私を見つめた。驚いて憤然としながら、すぐに私は部屋を出た。²⁰

ここで描写されている両者の眼差しの交換は興味深い。明言されてはいなくとも、舞台となっているのはまさしく「²¹ 関」である。故郷に戻ったハントケが足を踏み入れたマリアの寝室と家の中の他の空間の敷居が、そのまま想像上の関、すなわち生の世界と死の世界とのあいだの領域としても描き出されている。横たわる彼女は、彼にとって目を背けたくなるような、ある種の不気味な他者であった。しかし境界という絶対的な切断線の彼岸に存在するような他者とは異なり、この他者（死の淵にあるマリア）は、その他者を見る者（ハントケ）と、あたかも一体化しようとしているかのように語られる

(「私が彼女の傷ついた宝物か何かであるかのように」²²)。二人の人間を合一させる場としてのベッドというモチーフも、そのことを暗示している。そして次に引用する上の一節に続く節は、この閾を介しての同化について、より雄弁に語っている。

この時から初めて、私は母を正しく認識するようになった。それまでは彼女の存在すら忘れることも度々あり、せいぜいたまに彼女の人生の愚かしさのことを思っただけ胸が痛むという程度だった。いまや彼女は生々しく私に迫ってくるものとなり、彼女の状態が手に取るように経験可能なものとなった。私は何度か瞬間的に、それを完全に分かち合っていたのである。²³

生と死との閾にある彼女と邂逅することによって彼女の「状態」が分有可能なものとなったこと。そのような「分有」は「瞬間的に」とはつまり、日常的に持続する時間感覚を切断するようなかたちで、突然に²⁴生起する。小説冒頭部において問題となっていた物語発生の動因としての「状態」の由来は、ここに求められるわけである。すなわちこの箇所にかつ、ハントケがマリアの死について「文学的に」取り組もうと企図したことの動機と帰結が同時に描かれていると言える。これはハントケなりの文学表現を創造する上での、一つの端緒となったはずであった。

ではハントケは、実際にここから上で述べたような「状態の分有」に相応しい、新たな文学表現を生み出し得たのであろうか。80年代以降の作品に関してそれを考察することは別の機会に譲るとして、『満ち足りた不幸』に関して述べるならば、それは否である。上の引用の後、小説の語りは形式面、内容面ともに非常に断片的なものとなってゆき、なんらの結末も、収束も見出さぬままF・ヘルダーリンの長編『ヒュペーリオン』の末尾「詳しくはまた」(Nächstens mehr.)²⁵を連想させる「私はこれら全てについて、後により正確なことを書くこととなろう」(Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.)²⁶という言葉とともに作品は閉じられる。すなわちハントケは、形

式上は曲がりなりにも作品を完成させたものの、内容上はこの主題、母の死及び不幸に関する文学的取り組みというこの主題を、断片のまま放置したことになる。そしてハントケはドイツ・ロマン派（F・シュレーゲルやノヴァーリス）以来の伝統に則り、とはつまり、断片を単なる未完成品として否定的に評価するのではなく、むしろ新たな、無限の産出を生起させてゆくための積極的契機とみなすという伝統に則り、後に別のかたちでこの主題を作品として結実させることになる。それが『左利きの女』である。

3. 『左利きの女』

1. あり得た生

1976年に出版され、翌年には当時ハントケの友人であった映画監督のW・ヴェンダースをスタッフに迎えてハントケ自身の監督によって映画化された『左利きの女』は、素っ気なく説明するならば、ある子持ちの女が夫に別れを告げ、翻訳の仕事と子育てを行いながら、夫からの復縁の希望や別の男性からの求愛がありつつもそれらには応じず、一人息子と二人で生き続けようとするという、ただそれだけの物語である。しかしこの作品は、先述の『満ち足りた不幸』の結語で予告された母に関する文学的取り組みの継続であることを、それも『満ち足りた不幸』のようにマリアの生に伝記的にアプローチするというやり方によってではなく、完全なるフィクションとして母マリアのあり得た生を物語るというやり方による「取り組み」の継続であることを暗示するような符丁に満ちており、そのような解釈は従来のハントケ研究においても共通了解となっている²⁷。主人公の30歳の女の名はMariaの綴りを含むMarianne（マリアヌ）といい、彼女が前半部で別れを告げる夫の名は他ならぬ「ブルーノ」である（ちなみに映画版で彼を演ずるのは当時既に人気俳優であったブルーノ・ガンツ）。8歳の息子の名こそペーターではなく「シュテファン」であるが、母子の年齢差はマリアとハントケのそれと同じであるし、相当に露骨な「取り組み」であることは確かである。当論にお

いては小説と映画の双方を扱う。

あり得た生の提示は「不幸」に「幸福」を対置するというかたちで、とはつまり、マリアヌをマリアとは反対に幸福に生きる女性として描くというかたちでなされるのではない。そうではなくそれは、不幸であったにもかかわらず諸々の社会的及び政治的条件ゆえにその不幸を前にして「満ち足りた(wunschlos)」心持ちであらねばならなかった哀れな女とは異なる、幸福とは言えぬまでも、少なくとも自らの人生を自分の意志で切り開くことのできる精神的に自立した女の生を描くというかたちでなされる(舞台もいまだ封建主義的因習の残るケルンテンの小村ではなく、パリに移される)。このことは前半部の、マリアヌがブルーノに別れを告げる場面において特徴的に描かれる。長くフィンランドで単身赴任をしていたブルーノをパリに住むマリアヌが空港に迎えにいくというエピソードから物語は始まるのだが、その日久しぶりに再会した二人はシュテファンを家に置いてホテルで一夜を共にする。しかし朝になって二人で公園を歩いているとき、マリアヌは立ち止まって唐突に次のように言う。

女は言った。「奇妙な考えが浮かんだの。そもそも考えなんてものでもなくて、一種の——啓示——みたいなものなんだけど。でもそのことについては言いたくない。早く帰ろう、ブルーノ。シュテファンを学校に送らなきゃ。彼女は行こうとしたが、ブルーノは引き止めた。「言わないなんてひどいよ」。

女は言った。「言ったらそれこそひどいことになるよ」。

彼女はこの表現に笑いを禁じえなかった。二人はしばらく見つめ合った。始めはふざけ半分だったが、それから苛立ったような様子になり、驚いたような様子になり、しまいにはまた冷静になった。

ブルーノは言った。「言えよ」。

「突然啓示が来たの」——彼女はこの言葉にも笑いを禁じえなかった——「あなたは私から去る。私をほっといて。そう。まさにこれ。行つて、ブルーノ。一人にして」。²⁸

映画版ではこの場面がより印象的に演出されている。引用冒頭の「奇妙な考えが（中略）一種の啓示みたいなものなんだけど」という言葉を述べる際、³⁰マリアンヌを演ずる E・クレヴァーは全く口を動かしておらず声だけが流れるため、まるで上の言葉が彼女の内的独白であるかのような印象を鑑賞者に与えるのである。そしてその次の言葉（「でもそのことについては言いたくない」）からはクレヴァーが実際に口を動かして話しているカットが流れ、そこから上のブルーノとの会話が始まる。興味深いのは映画版ではこの内的独白のシーンにおいて、それまで映画の開始から約 14 分強もの間無言だったクレヴァー演じるマリアンヌの声が（それ以前はブルーノがひたすらマリアンヌに語りかけている）、初めて音声として流れるということである（小説版では空港に行く前に家でシュテファンと会話をする場面もあるのだが）。『満ち足りた不幸』や近年出版されたヘルヴィヒによるハントケの伝記においても触れられているように、マリアは夫との関係が冷えきっていたにもかかわらず、ケルテンの保守的な社会通念ゆえに離婚に踏み切ることができなかった。³¹つまり彼女の「不幸」の根源は、社会的な諸条件ゆえに徹底的に自らの主体性を奪われているという点にあった。それに対してこの作品のマリアンヌは自ら主体的にブルーノに別れを告げる。監督ハントケはそのシーンを、無言であることを強いられてきた、とはつまり常に不幸な状況に甘んじることを強いられていた一人の女が初めて自らの声を獲得する原場面として、とはつまり、書かれるべきあり得た生の始まりとして、ドラマティックに演出したのである。

2. 分有あるいは境界の消滅

マリアンヌはフランス語の小説（フローベール等）をドイツ語に翻訳することで生計を立てようとする。この点にもマリアのあり得た生を語らんとするハントケの志向を読み取ることができる。『満ち足りた不幸』において語られていることなのだが、マリアは多くの文学作品を好んで読んでいた。さ

らに彼女は単に読むだけでなく「まるでそれぞれの作家が彼女自身のごく私的なことを描いてでもいるかのよう³²」それらを読んだという。そしてマリアは読み終わるとハントケに自らの生を語ろうと試みることもあり、彼はそれによって初めて、母親の人生について多くを知ったのだという³³。すなわち文学はマリアにとって、主体性を奪われた境遇において「不幸」に甘んじなければならなかったマリアにとって、自らの生そのものを「一つの事例」として息子に語るきっかけを作ったものでもあった。そこに救いがあったかどうかはともかく、少なくとも慰めにはなっていたのかもしれない。ただし「もちろん彼女は、本をただ過去のお話として読んでいたのであって、決して未来の夢として読んでいたのではなかった。彼女が本に見出していたのは、決してもう取り戻すことのできないものなのだった³⁴」と語られているように、当然のことではあるが、慰め以上のものではなかった。それに対してマリアンヌにとっての文学は、まさに夫からの経済的自立を勝ち取るための手段として、能動的に未来を切り開くための手段として、積極的な役割を与えられている。これもまた、マリアのあり得た生のありようの一つである。

ただし、事はそれ以上に入り組んでいる。フランス語文学の翻訳、それはハントケが1970年代後半当時、まさに当時取り組んでいた（あるいは、取り組もうとしていた）ことに他ならないのである。実際、ハントケは1981年にフランス人小説家エマニュエル・ボーヴの作品のドイツ語訳を出版し、以後も複数のフランス語作家のテキストを翻訳している。また1976年当時、実はハントケ自身もまた、以前婚姻関係にあったL・シュヴァルツと別れ、1969年に生まれた当時8歳の娘アミナと二人で暮らしていたのだ。さらに映画版『左利きの女』の撮影に使われたマリアンヌとシュテファンが暮らしている家は、ハントケが当時アミナと暮らしていたパリの家でもある³⁵。このようにマリアンヌの人物像には多分にハントケ自身の生が投影されており、そのことは近年彼についての伝記を物したヘルヴィヒも指摘している³⁶。

しかし『満ち足りた不幸』においてマリアとハントケとの“状態”の分有、ひいては両者の想像上の一体化を読み取った当論の文脈においては、マリアンヌをハントケ自身の単なる投影、あるいは「遠く離れた隣人」（ハントケ

自身がこのようにヘルヴィヒに述べたとされる)³⁷などとみなすわけにはいかない。繰り返すが、事はそれ以上に入り組んでいるのである。むしろ『左利きの女』において描かれているのは、ハントケとマリアを隔てる想像上の境界が霧消し、両者が生の領域と死の領域との閾において不断に融け合っては離れ、融け合っては離れということを繰り返しているかのような、そのような事態なのではなからうか。このことを確かめるためには、この作品における「子供」の役割に注目してみる必要がある。

3. シュテファン

マリアンヌの息子シュテファン、特に映画版のそれがハントケ自身をモデルに造型されたことは、母子の年齢差等の状況証拠以上に子役M・ミュールアイゼン演ずる彼の³⁸出で立ちと立ち居振る舞いが雄弁に語っている。すなわち彼は、下に掲げるハントケの写真と実によく似た風貌で、登場しているのである。

この画像は1969年にズーアカンプ社から出版されたハントケの作品集の表紙に掲載されたハントケ本人の証明写真（撮影されたのは1967年）である。ビートルズ風のマッシュルームカットを靡かせながら飛ぶ鳥を落とす勢いで次々と過激なテキストを発表し続けていた当時の、伏し目がちな上に



さらに色眼鏡で目を隠しているこの写真は、長くハントケのパブリックイメージ形成に決定的な役割を果たしていた。「攻撃的にかみ (aggressive Scheu)」³⁹とも称される1970年代当時もお流布していたこの自己イメージをハントケが逆手に取ってシュテファンの人物像を練り上げ、撮影したことは想像に難くない。彼もまた、上のハントケと同様の髪型をしており、眼鏡をかけ、おまけにもの静かでシャイな子

供として、描かれているのである。

それゆえシュテファンはマリアのあり得た生を共に生きる同伴者であり、同時にハントケ自身のあり得た生、すなわち「満ち足りた不幸」に甘んずる哀れな女ではなく、主体的に生きる現代人たる想像上の母に寄り添って生きるという彼自身のあり得た生でもあるということになるが、そのような理解だけでは一面的である。というのもシュテファンは、小説においても映画においても、ブルーノとの離別や翻訳者として生計を立てることの企図というマリアンヌの決断とそこから帰結する生活の変化に静かに従うだけの受動的な人物として基本的に描かれているが、折に触れて、仕事と子育ての両立に困難を感じ、思い悩む母親に目を開かせるような言動をする場面があるからである。例えばマリアンヌの翻訳の工作中に、家に遊びにきていた友人と家で騒ぎ、彼女にもちよつかいを出そうとするも取りあってもらえず、逆に邪魔をしないように注意されると唐突に「僕だって悲しいんだ。母さんだけじゃない！」⁴⁰などと叫び、自立して生きようとする自らの行いが単なるエゴに過ぎないのではないかと彼女に思い悩ませるというエピソード等である（小説版においても映画版においても作中でマリアンヌの内面は一切語られないため、「思い悩む」ということに関しては筆者の解釈によるものだが）。シュテファンは基本的にはシャイで受け身の子供として描かれているものの、単に母に黙って付き従うだけではなく、彼女自身をある意味で教育するような役割も、作中では担っているのである。この背景にハントケとマリアの関係もまたそのようなものであったという事実があり、それがそのまま投影されているのだということも考えられないことではないが、むしろこのシュテファン像の背後には、ハントケのみならず別の人物が存在すると考えた方が妥当ではなかろうか。

補遺2：『子供の話』

ここで手がかりとなるのは1980年に執筆、翌年出版された小説『子供の話』(Kindergeschichte)である。これはある一人の男とその娘が共に生きて

ゆくさまを、彼女が10歳になる時点まで物語るという内容のものだが、それがハントケ自らの子育て（先に言及したアミナ）の経験、それも1970年代の『満ち足りた不幸』や『左利きの女』を執筆していた頃の私生活上の経験を基にしたものであったことは出版当時から知られていたことである（作中では男は「男」、子供は「子供」と名指されるだけだが）。ここでその内容に詳しく立ち入る紙幅はないし、この作品はそもそも当論で扱ってきた二作品とは異なる主題を有するものであるため安易なかたちで同列に扱うことはできないが、一点だけ当論に必要な論点を抽出しておくならば、同作の邦訳を物した阿部卓也が巻末解説で指摘しているように、本作では「『大人』のほうがこどもによって見る能力を与えられる」、とはつまり、この物語は単に子供の成長を描いたものではなく、むしろ主人公の男が子供との生活を通じて、新たな認識を得ていく過程を描いたものでもある。つまりここで登場する娘はその父親にとってある種の母親的存在であり、ハントケも自らの娘をそのように捉えていたということは十分に考えられることである。

同列には扱えない、と述べたが、この作品が興味深いのはむしろ、『満ち足りた不幸』において霧消されていた二人の人物間の“境界”が、再び書き込まれているという点にある。当論の主旨とはやや逸れるが、象徴的な場面を引用しておこう。

春の終わり頃、子供はそこの回転木馬に一人で座っていた。広場の端は岩礁のように泡白い。雨がようやく止んだのだった。回転木馬ががくんという衝撃とともに動き出す。そして子供はこれまで経験したことのなかったような距離を、大人からとっている。短く顔を上げてはいたが、すぐにその回転の直中で我を忘れ、他のことには目もくれなくなった。男は後になって、自分の子供時代のある一瞬を想い出していた。彼はかつて、母親と同じ小部屋に居たにもかかわらず、彼女との間に、心を引き裂くような、叫び声をあげたくなるような距離を感じていた。「あのあそこにいる女の人はなぜここにいる僕とはちがう人間なのだろう？」と思ったのである。いま回転木馬に載って沈みながら旋回する子供を見

る眼差しは、それとは全く逆のものだ。大人にとって、その子供ははじめて誰かある独立した人間として、そこにいる親から自立した人間として、現れている。——そして子供はこのような自由にあつて強くなるのだ！ 両者を分かつ空間は何か輝かしいものを放射していて、男は自らとそこにいる小さな騎手を一つの典型的な集団として見ていた。その典型的集団の背後には、公園の人工滝が力強く音を立てていた。望むことは可能になるが、同時に期限が区切られているという意識。しかしそれに伴う痛みは、二人の人間の間の違いがあるということを考えられなかった時のそれとは異なるものだった。⁴²

これは『満ち足りた不幸』の語り手が病床の母の前に立ったシーンと構図は似ていても、問題となっていることはまるで異なっている。ベッドという、二人の人間を合一させずにはおかないような物のイメージと、回転木馬の、他の何もかも寄せ付けぬ自律した旋回のそれとの対比は、あまりにも明瞭だろう。このイメージの対比は、そのまま閾 (Schwelle) と境界 (Grenze) という概念上の対比に繋がるものでもある。『満ち足りた不幸』と『左利きの女』におけるハントケの「文学的取り組み」については次段でひとまず結論を出すこととなるが、『子供の話』はそれとは異なる、あり得た取り組みの方向を暗示するものでもあったと言える。

4. 無限の自己投影

閑話休題。子供を教育しているというより、自らが教育されつつ共に生き続けるというこの関係、それは先に述べたようにマリアンヌがシュテファンと取り結んでいるものでもあった。であるとすると『左利きの女』における「文学的取り組み」とはいかなるものであったか。『左利きの女』においてハントケは、この“親を教育する子供”、自らの実人生における子育てから男女を逆転させて自らの似姿たるシュテファンとして描いた。このことから結論づけることができることは二つある。第一には、ハントケが、自らの娘ア

ミナをある種のアルター・エゴとも言うべき存在として捉えており、それがシュテファンという人物に仮託されているということ（であるからこそ、映画版のシュテファンはハントケに似せられているとも言える）。そして第二には、『左利きの女』のマリアンヌがハントケにとっての「速く離れた隣人」などというものではなく、彼自身のアルター・エゴでもあり、またシュテファンは、アミナのアルター・エゴであるというだけでなく、先に指摘したようにハントケのアルター・エゴでもあり、さらにそこにはマリアまでもが投影されているということである。『左利きの女』にあつて、ハントケとその母、娘の三者は、マリアンヌとシュテファンという二人の人物において繰り返し現象し合い、互いに融和融解を繰り返していると言える。ただし、結局のところこの事態は、ハントケ自身のナルツィスの自己愛の無限後退であるに過ぎないのも確かである。つまりところハントケは、『左利きの女』において自らの似姿同士を合わせ鏡のように向き合わせ、無限に反射させあいながら共に生き続けさせようとしたということになる。彼は結局のところ、母の死と生を「一つの事例」にすることなどできなかつた。いやむしろ、しようとするしなかつたと言えるかもしれない。彼が彼女の寝室の敷居に立ち、両者が眼差しを交わして以来、彼は彼女に取り憑かれたままであつた。彼の作品において、彼女は彼と共に無限に存在し続ける。これこそが、ハントケが母の死と生に「文学的に」取り組んだ、その帰結である。

4. 結語

『満ち足りた不幸』、『左利きの女』と続くハントケの「取り組み」は上のような帰結を得た。ただしこれは母の死と生との取り組みということを超えて、先に言及した伯父に関する夢において現れているように、他者との間の想像上の境界を闊化し、その他者と融和するというハントケ作品特有の主題を、一つのかたちにしたものとしても評価できる。これと似た事態は、後年の複数の作品においても、とりわけ彼がスロヴェニアというルーツと正面から向き合った作品群においても確かめられるべきことではなからうか。その

ことについては、筆者の今後の課題としたい。

■ 引用文献・参考文献

・ハントケ作品（年代順）

WU: Wunschloses Unglück. Salzburg 1972.

LF: Die linkshändige Frau. Frankfurt am Main 1976.

Kindergeschichte. Frankfurt am Main 2002 (orig. 1981).

„Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind“. In: Fellinger.
S. 234-241.

Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt am Main 1986.

・ハントケ作品邦訳

『幸せではないが、もういい』（元吉瑞枝訳、同学社、2002年）

『左利きの女』（池田香代子訳、同学社、1989年）

『こどもの物語』（阿部卓也訳、同学社、2004年）

・ハントケ映画 DVD

『左利きの女』（Die linkshändige Frau）、ペーター・ハントケ監督、1977年（DVD、バップ
／日活、2008年）

・その他

Amman, Klaus/ Fabjan Hafner/ Karl Wagner (hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Mit einer
Rede Peter Handkes. Wien Köln Weimar 2006.

Bartmann, Christoph: Die Mitteilung der Scheu. Peter Handke auf Bildern. In: Amman. S. 15-
228.

Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main.
1981.

Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Stuttgart Berlin Köln
Mainz 1982.

Fellinger, Raimund (hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main 1985.

- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Sigmund Freud. Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2001. S. 193-212.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Neubearbeitung, hg. Von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Band 8. München 1984.
- Hafner, Fabjan: Peter Handke. Unterwegs im Neunten Land. Wien 2008.
- Haslinger, Adolf/ Herwig Gottwald/ Andreas Freinschlag (hg.): „Abenteuerliche, Gefährvolle Arbeit“. Erzählen als (Über) Lebenskunst. Vorträge des Salzburger Handke-Symposiums. Stuttgart 2006.
- Heinz Günter: Peter Handke. München 1974.
- Herwig, Malte: Meister der Dämmerung. Peter Handke. Eine Biographie. München 2011.
- Höller, Hans: Peter Handke. Hamburg 2007.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Friedrich Schiller: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main 2008.
- オウイディウス『変身物語（下）』、中村善也訳、岩波文庫、1984年。

■ 註

- 1 元吉瑞枝による邦訳のタイトルは『幸せではないが、もういい』。
- 2 Höller, S. 66.
- 3 WU, S. 12.
- 4 Ebd.
- 5 WU, S. 7.
- 6 WU, S. 8.
- 7 元来 „entsetzen“ は „entfernen“ (遠ざける) と同義であったとグリムによるドイツ語辞典には記されている。Grimm, S. 1498.
- 8 訳注：原語は Zustände。「発作」という意味でもありうるが、引用冒頭においても同じ語が使われており、「状態」で統一した。
- 9 訳注：原語は Anfangsvorstellungen。Anfang (始まり) の部分が斜体になっている。
- 10 訳注：原語は FREITOD と全て大文字で記されている。
- 11 WU, S. 9f.
- 12 「人格」(Person) の対概念としての「状態」(Zustand) という語法は F・シラーが『人

間の美的教育について』でこの区分を基に論述を行って以来ドイツ語圏では人口に膾炙している。「人格」とは「自我」(Ich)の内にあつていかなる外部刺激からも影響されない不変のもの、対して「状態」とは外部刺激によって変転し続けるもののことである。「人格」はすなわち「自己同一性」の条件ともなるものであろうし、「状態」はそれを脅かすものであるとも言える。 Schiller, S. 556-676.

- 13 オウィディウス、59-63 頁。
- 14 Höller, S. 7-9.
- 15 Ebd.
- 16 ハントケと同郷の作家 R・ムージル (1880-1942) が『特性のない男』で用いている語。
- 17 WU, S. 68.
- 18 訳注：1970 年代当時は『アメリカ』という題で知られていた長編『失踪者』のこと。
- 19 訳注：傍点を付した箇所は原文では GESCHUNDENES HERZ と大文字で書かれている。
- 20 WU, S. 72f.
- 21 ハントケが「閾 (Schwelle)」という言葉をかなり頻繁に使うようになるのは 1980 年代、たとえば 1986 年の小説『苦痛の中国人』(Der Chinese des Schmerzes) 等からである。
- 22 原文では接続法の非現実話法が用いられている。
- 23 WU, S. 73.
- 24 K・H・ポラーはその著書『突然性』において、近代的主体に特有の持続的な時間性とは相反する美的主観性において生起する「突然性 (Plötzlichkeit)」について論じている。その系譜の起源はドイツ・ロマン派等に求められるわけだが、ハントケのこの作品にそれとの類似を見出すことはさほど不当ではなからう。
- 25 このことはヘラーが前掲書において指摘している。Höller, S. 68.
- 26 WU, S. 99.
- 27 Höller, S. 69.
- 28 LF, S. 22f.
- 29 原文は Mir ist eine seltsame Idee gekommen; eigentlich keine Idee, sondern eine Art - Erleuchtung.
- 30 映画版の台詞は Ich habe plötzlich eine seltsame Idee gehabt. (「私は突然奇妙なことを思いついた」) となっており、小説版とは微妙に異なる。

- 31 WU, S. 53-55. 及び Herwig, S. 31f.
- 32 WU, S. 63.
- 33 Ebd.
- 34 WU, S. 63f.
- 35 Herwig, S. 182.
- 36 Ebd.
- 37 Ebd.
- 38 Herwig, S. 147.
- 39 Bartmann, S. 216.
- 40 LU, S. 59.
- 41 『こどもの物語』、152 頁。
- 42 Kindergeschichte, S. 24f.

(まえだ・けいいち 東京大学大学院人文社会系研究科研究員)

Peter Handkes „literarische Beschäftigung“ mit dem Tod und Leben seiner Mutter: *Wunschloses Unglück* und *Die linkshändige Frau*

Keiichi Maeda

Der österreichische Schriftsteller Peter Handke (1942-) hat anlässlich des Selbstmordes seiner Mutter Maria Handke (1920-1971) die Erzählung veröffentlicht, die *Wunschloses Unglück* (1972) betitelt ist. Seine Trauerarbeit wirkt umso eigentümlicher, weil es sich hier nicht um ein bloßes Gedenken handelt, sondern um eine imaginäre Verständigung mit der Toten. Diese Thematik hat er in *Die linkshändige Frau* (1976, 1977 verfilmt) fortgesetzt. Handkes „literarische Beschäftigung“ (*Wunschloses Unglück*) mit dem Komplex ist nicht allein im thematischen Sinne wichtig, sondern sie bezieht sich auch auf seine Poetologie der „Schwelle“.