

## ペーター・ハントケと(ポスト)モダニズム—素描

澤 岡 藩

ペーター・ハントケの作品にあらわれる状況は、‘モダニズム’によくみられるものと重なる面が多い。自己と世界の乖離、その結果としての個人の方向感覚の喪失、また疎外感からくる世界に関する情報の唯一の拠り所としての自己への後退、何ものとも結びついていないと言う感覚、絶対的だと、いやむしろ、一般的に妥当だと思える程度にすら首尾一貫して、何かを構築できないこと、経験の伝達または表現の道具としての言語への不信とそこからの再構築を求める動き。要するに世界の中に安定して確定した場所、家を持ってないこと、内界と外界の間の固定した関係が存在せず、むしろ混沌のなかの断片としての感覚のみがある、というような状況である。

しかしこれらすべては、世界が20世紀へ移り変わる頃からの現代芸術のなかにあまねく跡づけられるものでもある。表面に明確に顕われていようと、たとえ隠然として一見それらとは逆の姿を見せていようと、どんな形であれ必然的に時代に刻印されざるをえない芸術が前世紀にそれらの特徴を持つことは当然のことであり、芸術的表現の問題に関心を払う芸術家なら全てに共通する事情だ。だからこのようなことばを羅列しても、それだけでハントケについて何かを言ったことにならないのは承知の上で、(ポスト)モダニズムとの関わりの中でハントケの位置を考えてみたい。

ハントケがモダニズムの作家かあるいはポストモダニズムの作家かという問い自体は、実はそれほど意味があるわけではない。分類することにたいした意味はないという以上に、そう分類するためには、分類のための概念が確定していなければならないのに、モダニズムはともかく、ポストモダニズムに関しては、かなり見通

しが良くなったとはいえある程度個々人の理解で切らなければならない面がある。ここでは包括的にハントケを理解するにあたって、大きな背景としての基礎知識としての扱いしかしていない。広い流れの中でみたとき、ハントケがある程度時代の表面的な動きと相関し、意外にその流れに沿っていることが示されればよい。故にモダニズム、ポストモダニズムの概念については筆者が理解している限りの範囲にとどめる。目的はハントケと他の類縁性を持つ作家、あるいは潮流との関連を扱う際の予備的な準備として役立てることにつきる。そのための素描である。

例えばハントケに関する評言に彼をモダニズムないしはポスト・モダニズムの作家とあっさり位置づけているものがよく見られる。「Noch einmal für Thucydides」のカバーにみられる The New York Times の書評は、「我々がポストモダニズムと呼ぶことを選択したあの自己発見の傾向を持つ作家たちのなかの最良の一人である…」と書いていて、あっさりポストモダニズムということばをもちいている。もはやハントケはモダニズムを飛び越えてポストモダニズムの作家になったというわけだ。その書評にそれほどの重みがあるわけではないが、一般にハントケがどんな作家とみられているのかの一つの指標にはなる。その評言はあたっているのだろうか。

言うまでもなく「モダニズム」とは時代に関わりなく「現代の……」を意味するわけだが、われわれがモダニズムあるいはポストモダニズムという言葉で教えられてきたことは、概ね以下のように要約されよう。

社会、経済学的にはかなりすっきりとした理解が可能だ。モダニズムとポストモダニズムは資本主義の発展段階に伴い、芸術一般の生産を含む特別の文化的制度をも決定づける。資本主義には3つの主要な局面があり。その最初の局面は市場資本主義であり、西ヨーロッパ、英国およびアメリカ、またそれらのすべての勢力範囲において18世紀から19世紀後半に至る。この第1段階は蒸気機関等の特別の技術的な開発および、リアリズムに関係している。第2段階が、19世紀後半から20世紀半ばに至る過程で独占資本主義である。この時期に関係するのが、電気と内部燃焼モータおよびモダニズムである。そして第3段階としての

現在、多国籍ないしは消費者資本主義とよばれるもの。それは核と電子技術に、またポストモダニズムと関連付けられる時代である。

こういった分け方は、その当否については立ち入る任ではないが、きわめて見やすい。この区分に従えば、単純に20世紀後半生まれの人間はポストモダニズムの時代に所属することになる。

さてとりあえずこの区分に従って順にみていくと、第一段階では次のような言い方が可能であろう。

仮に安定して整合的に認識可能な自己が存在するとして、この自己は精神作用のもっとも高度で、また唯一の客観的形式として位置づけられた理性を通じて自己および世界を知る。そのような客観的で理性的な自己による知の様式は科学と呼ばれる。それは認識する個々人の別にかかわらず世界に関する普遍的な真を与える。科学によって産み出された真の知は絶えず進歩と完成を目指して進む。あらゆる人間の制度、慣習は、科学すなわち客観的理性によって分析され改善される。理性が真の、従って正しいこと、善の最終的判断基準となり、自由は理性によって発見された知識に一致する法則への服従から成る。

理性によって管理された世界では、真は常に同じにもものになり、それに従った善との間に矛盾はありえない。科学は、このように、知識の全ての社会的に有用な形式用のパラダイムとして立つことになる。科学は中立で客観的であり、科学者は公平で合理的な能力で科学的な知識を生み出し、自由に理性の法則に従うことができなければならない。他の諸処の権力関係によって動機づけられることがあってはならない。

一方言語(すなわち知識を生み出し流布するのに使用される表現の方法)は、さらに合理的でなければならない。そのために、言語は透明でなければならない。それは合理的な心が観察する実際の知覚可能な世界を単に表わすために機能しなければならない。知覚の対象と言葉のあいだには堅固で客観的な関係がなければならない。

これらは広義のモダニズム(啓蒙主義から出てくる)の基本の前提のうちのいくつかである。それらは、民主主義、法、科学、倫理および美学を含む私たちの社

会構造および制度の事実上すべてを正当化し説明する役目をしている。

次の段階に至るとモダニズムの時代になるわけだが、特にその1側面として、芸術上一般に「モダニズム」と呼ばれる審美的な動きがでてくる。この動きは 19 世紀の新しい形式の中にもその跡を見つけることができるが、芸術に関する 20 世紀初頭の西欧での動きである。美術史では 19 世紀から 20 世紀にかけての一時期に限定されているようで、モダニストの時代は一般に 1890 年から 1930 年頃と位置づけられている。イギリスでならば、古いビクトリア朝の基準を拒絶した視覚芸術、音楽、文学およびドラマ中にみられ、その高騰期は 1910～1930 ころである。

モダニズム文学の主な主張は、詩とフィクションでありうるものを再定義することで、芸術に関する自覚的な意識が常に伴う。カフカおよび Rilke のような人々、Wulf、Joyce、Eliot、Pound、Stevenson、Proust、Marcelなど、20 世紀のモダニズムの創立者と考えられる。絵画や彫刻の分野であれば、余分な要素を切り捨てて、その最も純粋な形態に到達しなければならないという目的にしたがって、絵画であればその固有の支持体であるキャンバスの平面性に、彫刻であればその三次元性を還元して視覚に直接作用する蜃気楼のようなものになっていくことを至上命題とする。

きわめて方法的な意識を持った非具象的な芸術が、リアリズムに基づいた素朴な表出のしかたをやめて、スタイル、テクニック、空間的な配置などに重心をおいて、より深く生を追求しようとし始めるこのような傾向は、いわゆる‘文化の危機’、世界の中での自己の位置を特に疑わずに住む伝統的確かさの崩壊とあいまって、全く新しい文明的局面を創り出すこととなった。

公の共通項としてある現実と因習的な因果関係の考え方が廃れた結果現れる芸術。個人が個人として全体性をもって完結できるという考え方の衰退、一般的な言語のとらえ方を疑った結果の言語的混沌。すなわちあらゆる現実が主観的なフィクションになった状態。今はまだ多少なりとも、そんなことがあるのかな、という感覚でみられてはいるが、全くありそうなことでもなくなってきたヴァーチャルリアリティの時代を、先取りしているとも言えないわけではない。

この新しい芸術はしかし、産業化と科学的進歩が巨大に複雑な現実を先導しつつ急速に変わっていく世界に対する反応として単にあらわれたわけではない。古いブルジョワ社会と結びついた伝統と因習の堅さを突き破る試みでもあったし、何よりも、知覚に変化を引き起こそうとする企てであった。故に単なる外界の変化の反映にとどまらず、積極的に現状を方向転換させ転覆させることに重点がおかれていた。

所与の現実の表面を書き換えることの重要性、歴史的時間を主観的な動きとリズムで切断し、きらめくイメージを追うこと、或いは首尾一貫した物語の中にフィクショナルな秩序を持ち込むこと、複数の知覚を信じ、複合的な生、非実質的な現実を信じること。このモダニズムの特性は世界の真の姿を見るものとしてのアウトサイダーを出現させる。彼らは、いわば蔓延するイデオロギーに対して無垢であるから、ものがよく見え、また正直である。対象となる現象が明らかにきわだっていること、個と全体の間の変化したことにしたがって、個々の個性に独特なエッセンスを重要視することなどが新たな関心になる。放浪者、孤独が好きな人、亡命者、根無し草、家郷を失ったものなどが、自己確信に満ちた社会から、彼らが外に立つが故に排除されるということがもはやなくなり、この主観主義が展望と権威を持って真実を語る時代には独特な位置を占めることになる。

以上のような状況がハントケの多くの作品にみられることは言うまでもない。多少意図的に作られてはいるが、彼の作品の登場人物たち、プロッホにしてもコイシュニツヒにしてもマリアンネにしても、現実と彼らのそこにおける位置を結局は再評価する。その過程は、大抵は著者によってアウトサイダーの視点(例えば動機のない殺人、とか夢)をとることを強制された主人公たちが、説明不能な神秘的なひらめき(epiphany)で再びある種の世界とのつながりを確かめることになる。

ハントケはある程度までアウトサイダーの姿を描いた一方で、モダニスト芸術のまた大きな要素である神秘性も描いている。アウトサイダーの視点による、伝統的確かさの拡散と転覆はハントケの場合‘fremder Blick’として頻出するものだ。必要に迫られて事物のユニークな認識をするもの、それだけが世界を正当化するある隠された本質を体現するものとして、モダニストの芸術ではきわめて効果的な

工夫として、神秘性が象徴的で詩的な秩序を日常の混沌とした事象の中に持ち込む。ハントケの場合では、帰郷4部作での新しい秩序の探求は、歴史的な枠組みの外の存在のなかに時を越えた法と秘密を発見することであった。

文学の範疇では、この時期のモダニズムの主要な特性は次のようなものを含んでいて、それはハントケの場合にもおおむねみられるものである。

表出の印象主義的特質および主観性を強調すること、ジョイスに典型的な意識の流れのような方法にみられるように、対象に何を選ぶかと言うことよりも、どう描くかが強調されること。全能の3人称の語り手、固定的視点は排除されて、明らかな客観性が奪われていること。ジャンルの相違が明確でなくなり、その結果、詩はより散文に、散文はより詩に接近すること。形式的な統一が失われ断片化され、不連続の話および恣意的なコラージュのような手法が多用されること。サブカルチャーとメインカルチャーの境界が曖昧になること。以上のような特徴のそれぞれにハントケの具体的な作品を当てはめて指摘することはある程度まで可能であろう。

ところでよく知られているように、リオタールが『ポストモダンの条件』のなかで、ポストモダニズムの定義として、一言で言えば「壮大な物語」「大きな物語」への不信、ということを行っている。「壮大な物語」とは何かと言えば、例えばアメリカの文化の中では民主主義が政治の中で最も啓発された合理的形態で、民主主義が普遍的な人間の幸福に結びつくだらうというものであろうし、マルクス主義の場合なら、「壮大な物語」とは、資本主義はおのずから崩壊する過程にあって、いずれユートピアの社会主義の世界が到来するというようなものことである。それはある種のメタ理論、メタイデオロギーであり、存在する信念、システムを確信させるために存在する理論でありイデオロギーである。リオタールは、知識の主要な形式として科学を含む近代社会の様相がすべてこれらの壮大な話に依存すると主張している。

科学を正当化して基礎づけることが、近代哲学の一面でもあったわけだが、そのなかでも、科学的なものの見方を検討する認識論あるいは科学方法論を扱う

分野と、科学から得られる知識の進歩をどのように歴史的に展開していくかという方向づけ、意味づけをする歴史哲学という分野がある。「壮大な物語」というのは言い換えれば歴史哲学と言ってもよい。その「壮大な物語」にたいする不信がよってきたところは、科学技術の発達にともなった、理性、自由といった概念の普遍化、またそれにつれての見かけ上の人間の幸福感の相対的な増大があるようでいて、しかし、実はそれは見かけだけで実態はそれほどでもないというところにある。それを関係づけて見せて「進歩」ないしは「理想」と言った標語の下に歴史を解釈し意味づけること、それが歴史哲学いわゆる「壮大な物語」であったのではないか。

これもよく知られたボードリヤールにならえば、ポストモダンの世界は、その「壮大な物語」と、それがその存在を保証していたはずの対応する現実との関係を切り離してしまっ、シミュラクルしか残らなくなってしまった。オリジナルが何もなくなっているものはコピーばかりという世界になる。絵画の場合にはそれでもまだオリジナルがあるわけだが、CDのような音楽の世界では、オリジナルとコピーのちがいはほぼない。

さらにポストモダニズムは知の構成の問題に変化をもたらしてもいる。近代社会では、知が科学と並び、物語に対照させられていた。科学はよい知であり、また物語は原始的で、不合理で、したがって女性、子供、未開のおよび狂気の人々に関係していた。それゆえ、知はそれ自体がよいものであり、教養のある人間になるために、教育を通じて獲得されるべきものであった。それはリベラル・アーツの教育の理想でもあったわけだが、現在の知は機能的になりつつあるように思われる。知るためではなく使うために知る。その当否はべつとして、曖昧ではあるが一般的でフマニスティックな理想を求めるものから、技術の習得、訓練に重点が移っている。それは大学の教養課程の廃止の流れとも結びついている。教養というものからその背景の人間をとりのぞいて、情報のみがのこった。ヴィトゲンシュタインが言葉から意味を取り去って言語ゲームのみが残った事態ともこれは照応している。

文学に範囲を絞って考えるとポストモダニズムは、メインカルチャーとサブカル

チャーの境界を取り払い、ジャンル間の差異を意識することなく、パステイッシュ、パロディー、ブリコラージュ、イロニーなどを強調する点で、あるいはまた物語の構造的に語りの断片化、また逆に同時並列など技法の点でモダニズムと共通する面も多い。

しかし、それらの多くはこれらの傾向に対するその姿勢でモダニズムとは異なっている。モダニズムは、例えば、人間の主観性および統一的な、歴史的な視点が壊れた後の視点を示す傾向があり、示されるものは断片として何かが失われたことを悲嘆するものとしてある。多くのモダニズムの作品は、芸術作品が失われたものを復活させ、新たに蘇らせることができるものとしての位置づけをしている。芸術は、他の人間の活動ではできないことを担うのだという意識が見える。

一方ポストモダニズムは、対照的に、断片化、一時性あるいは混沌状態については、その統一の不在を嘆くというよりも歓迎する傾向がある。世界が無意味なのかどうかはともかく、少なくとも芸術が意味を創り出すことができるというふりはしないのである。意味の無いところで遊んでいようというのがその位置である。これも使い古された言葉を使えば、‘差異の戯れ’ということになる。

ここから出てくるものは何かと言え、物語の復権を狙う試みがないわけではないが、そういう形で失われた本質を求めることはすでにロマン主義的であるとして退けられ、大勢はこの現状をこのまま肯定してしまい、「面白ければいい」という新保守主義とでも呼ぶべき姿に落ち着いている。ポストモダニズムは歴史を全くの無責任な空間、すなわちあらゆるものがわれわれにとって等価であり、どのような引用も、どのような様式も、好みのままに取り出してくることを可能な場とする、いわば‘なんでもあり’の立場を取るということである。

秩序を創り出そうとするあらゆる試みは同じだけの無秩序を産み出す。しかし「壮大な物語」は無秩序が混乱へとつながるから、秩序のみが合理的で善であるとしてこれらの生産性にふたをする。それ故ポストモダニズムは、「壮大な話」を拒絶し「微細な話」に向かうことになる。小さな世界の、個々人の一時的な感情の動きなどについて説明する物語、大規模で普遍的なグローバルな概念ではなくローカルの出来事、普遍性、真実、理性あるいは安定を求めることのない、ポスト



モダンの「微細な話」は常に状況依存的で、一過性のものである。

言語が透明であるという立場では、言語は思考または事物の再現としてのみ役立ち、それ以上の機能がなかった。近代社会では、シニフィアンとシニフィエは安定した一体のなかにあつて、現実にはシニフィエを媒介としてまがりなりにも存在していた。ポストモダニズムの時代には、しかしながら、シニフィアンだけが浮遊している。なんらかの安定した永久的な現実についての考えは消え、限りなく拡散したシニフィエをまき散らすシニフィアンの戯れが、文化の表層では目に見えて拡大している。いささか図式的に示した以上のようなポストモダンの状況は、ハントケにはあてはまっているだろうか。

「微細な話」という点では、ハントケの「Noch einmal für Thukydides」などは、(もちろんこれに限らず、例はいくつでもあるわけだが)、その典型的なもののひとつである。この作品はハントケが世界を旅するその折々に書いた17編(1995年版)の短い文章の集成であり、総頁で110頁ほどの本である。サルツブルクから日本の北海道の海へ、またバルカンの国々からピレネー山脈へと移動しながら、ハントケは微細なものを観察し、描写している。その描き方はタイトルのトゥキユデイスという名から窺われるように、物語的なヘロドトスとは対照的なあの『戦史』に倣うかのように‘叙事的’である。メモともエッセイとも紀行とも言い難い、むしろ散文詩に近いこれらの文章は、世界を微細に観察しながら個人的かつ普遍的なイメージを紡ぎ出している。日本の内陸を列車で通過する際に降る雪、フリウリの平原を照らすツチボタルなど、微細なものの本質と、それらの単純で簡素な力を捕らえようとして、著しい正確さで、例えば一本のとねりこの木のような任意のものがどのようにして新たな知覚の対象になりえるかを綿密に語る。個々の描写は、いわばシニフィエの拡散を許さないシニフィアンを用いて、少しでもクリシェーに陥ることを避けている。

モダニズムの特性との比較でみると、確かに印象主義的で主観的である。対象は何を選ぶかと言うより、どう描くかが強調されている。それぞれの文章には具体的な日付が記されて、そこに登場する‘観察者’は der Reisende として3人

称の形態をとることもあるが、明らかにハントケ自身である。視点はその意味で固定的に主観的である。ジャンルとしては、きわめて分類しにくい。外見的には不連続の話で、恣意的なコラージュとしての全体の中に各文章が、ある共通性を持っておさまっている。

第二次大戦後の世代として、ハントケはオーストリアの fin-de-siècle の芸術家たちによって準備された流れにつらなる「壮大な物語」の崩壊の過程の中にいて、初期の偶像破壊的な作品群は、いわば技術時代の文学とでもいえるものだった。例えばカスパルは、変わりゆく環境にたやすく適応していくための既存の型と規則にしたがって個人が作り替えられる過程を示していた。その意味およびその時期に限っていえば、文学作品は思想を伝える道具でもなければ、社会的現実を反映するものでもないし、ましてや、何らかの超越的真実を具体化したものでもなく、文学は物質的事実そのものであり、その機能を機械を調べるのと同じように分析することができ、文学を作り上げるのはことばであって、対象とか感情ではないから文学のなかに作家の精神の表出を見るのは間違っている、と主張したロシアフォルマリズムに典型的にみられる機能主義との類縁性はある。

かつて一世紀あまり前に A・ランボーは「絶対にモダンでなければならない」と、宣言した。それ以来、モダニズムは芸術の自律性と純粋性を追究することになるわけだが、その形式に対するこだわりは高潮期を経ていまや硬直した状況に陥っているようにみえる。このモダニズムというよりはむしろフォルマリズムとよぶべき傾向は、モダニズムの極限の形としてみられるものであろう。ハントケの場合でいえば小説という幅広いジャンルの中の極北をめざすものといってもよい。

「Noch einmal für Thukydides」の中で最も長い「Kleine Fabel der Esche von München」で、ハントケは再びかれのいつもの認識パターンともいえるべき、非真正なイメージに対する否定を口にする。公園の中央に立つトネリコの木をめぐるエピソードを述べた後、二度目にまた期待してそこに行ったとき、こんどは「わたしはまるでその木を巡る現象に対して暴力行為を犯しているかのように感じた」(Noch einmal für Thukydides, Salzburg und Wien, 1995, S.95)と書く。「わたしは他の作家たちが…想像力をこういう風に使ったときにはいつでも違和感をも

ち、怒りさえ感じはしなかつたらうか…」(S.97) と言い、例えば現代の廢墟をたやすく古代の神殿に変えてしまうような想像力が常にあることをひけらかす作家の具体名さえあげている。彼の特徴はこの執拗といていいほどの真正な体験を求める姿勢にあり、それは首尾一貫変わらないもので、その姿勢が、必然的に、いつでもというわけではないが、微細なものに向かわせるのである。

人間の幸福が、自分と世界が一体化したと感じるときの高揚感の中に存在するとすれば、ハントケはその道筋を書くことの中に求めた。とすればそれは必然的に体験に裏打ちされるものとならざるをえない。結果、扱われる対象は實際的に体験できる範囲の主観的で微細なものに向かわざるをえない。そういう場で、ハントケは執拗にことばがその体験を真正に語り出す瞬間を希求する。しかし彼のエピファニー的体験の實質は彼のことばが創り出しているのか、或いは事実としての体験に基づくものなのかという問いに答える必要はなく、書かれたことの充溢で評価する以外にない。すくなくともハントケが、単純に想像力の産物として書かれた言葉、またその言葉自体が持つ現実形成能力に、信をおいていないことだけは確実である。

ハントケとモダニズムは、特にその出発点では狭義のモダニズムとでもいうべきフォルマリズムとの類縁性という点で見ると、多くの共通性がみられる。一方「壮大な話」を拒むということでは、ポストモダニズムの位相に立ってはいいるのだが、しかし、きわめて真面目に、徹底した主観のなかでミニマライズされた世界を扱い、ひたすら真正な現実の回復を通じて自分と世界との関係を再構築しようとする姿勢は、差異の戯れとは全く無縁であり、ポストモダニズムとは一線を画しているのではないか。