

セース・ノーテボームを読む 2

『熱帯物語』と『騎士の死』

吉 用 宣 二

『熱帯物語』（1958）

オランダは小さな国である。車で数時間も走れば、横断できる。オランダは干拓し、土地を作った。海の向こうに広大な植民地を作った。私が言いたいのは、コロニアリズムのことではない。それは、他者、非ヨーロッパ世界との遭遇でもあった。西欧がアフリカ、アジアなどをどのように見たか（それは同時に、ヨーロッパ文明とはなにかという自己反省となる）ということである。それは文学の形でも刻印されている。同様に植民地国家であったイギリスのサマセット・モームのように、オランダにもたとえば中国を舞台に描いた Jan Jacob Slauerhoff のような作家がいる。このノーテボームの熱帯を舞台にした短編集は、オランダ文学の伝統に即しているのである。物語の起源は、『オデュッセイア』がそうであるように、異郷から戻った人が、そこでの出来事を語ることにあったのだろう。だからこの熱帯を舞台にした物語は、語りの正統に連なっている。

これは 1958 年に出版された。その 30 年後（1999 年）の改版にノーテボームは「後書き」を書いている。

「おととい、私は自転車で IJ 川にそって走った。それは 12 月の寒さの穏やかな日曜日だった。Schifffhaus 博物館の前には、その高いマストをもった Amsterdam の複製が氷の灰色の空の前に横たわっていた。船の上の水夫たちが挨拶をし、私は返答した。私が彼らに語りことができなかったことは私もまた 1957 年に全く同じ場所に立っていたということである。それは 6 月だった。私は軽水夫として Gran Rio に雇われた。それはリスボン、タイ、英国領ギニア、スリナムなどに行くことになっていた。その波止場に当時の 23 歳のやせた男を想像することは私には困難だった。この最初の大きな海の旅に私はロレンス・ダレルの『アレクサンドリア四重奏』を持っていったが、多くは読まなかった。昼の間私は過酷な仕事をしなければならなかったし、夜には、とりわけ、14 日間続いたトリニダードへの渡航の際には、息をのむような星空があった、絶えることのない波、自分たちの物語を持っていた他の人たちの声、その後、最初の熱帯の港の、当時の私にとって圧倒的な経験があった。しばらく私

は、Paramaniboにとどまった、そしてアルミニウムの船でMoengoへ旅した、AlninaでMaroniを横切り、Saint Laurent du Maroniに行った。これらの旅の沈殿がこれらの物語のいくつかには見出される。この物語集は1958年に現れた。第二版の際には私は2編を削除した。それはひょっとしたら、人が、もう二度と再会したくないものを書いてしまったことがありえるという経験である。それゆえ私は30年間もこれらの物語の新しい版に同意することを拒否してきた。いま再び眺めると、それらは今はもう存在していない世界からの物語となった、しかしそれらは今も私の物語である。それらの物語の著者が、私がほとんど再認識しない、見知らぬ人になってしまったにもかかわらず。他の人たち、水夫や、死んだ王、Arthurなどを私は再び認識した。『Phantasma』（1972年）を付け加えた。私はそれを謎として書いた、それはWiliam Maisenの絵とともにAvenue誌に現れた。その舞台はGran Canaria。この島もそうこうするうちに絶望的に変わってしまった。その無名の放浪者は、放浪をその文のようにすることはできないだろう。かつて1957年にオランダが自分の後ろに消えていくのを見、もう完全には戻らなかった著者と同様に」（S. 217）。

この短編集は旅の中から生まれた。ノートボームは膨大な量の旅行記を書いているが、それは、言葉の真の意味で「記録」である。見知らぬ世界の、今はもう最終的に消えてしまった時代、人間たちの姿の記録である。

『恋する囚人』

「旅の中でこんなものを見た、聞いた」という、物語の起源のようなスタイルの短編である。それも舞台は、フランス領ギニアのSaint Laurent。フランスの流刑地があったところだ。映画の素材となるような、クリシェ的な物語を過剰に孕んでいる場所だ。さらにテーマは、囚人の恋である。それはあまりに、ロマン主義的なので、語られる前から、人はすでに聞いたように思う。それにも関わらず語るためには、そのクリシェを迂回する、そのクリシェをクリシェとして浮かび上がらせる、要するにパロディによるしかない。それかこの短編では、本来の「恋する囚人の物語」に至るまでの描写によってなされる。それによってその本来の物語がクリシェ性をはがされ、始源的な事件性を見せる。

一体、物語は誰が語るのか。20世紀の文学では、語りの主体は自明なものではない。この短編の中で、語り手である「私」は旅行者である。

「時々私は自分が狂っているのではないかと自問する。私は旅をし、旅をしている。そして私は旅から何を持っているのか。〈…〉ここAlbinaですでもう我慢できない。私はもう一か月もここにいるかのように思われる。二日過ぎたばかりであるが」（S. 144）。その地方は、

想像できない暑さとして現れる。「熱は私を一種の鉛の意識喪失の中に駆りたてた、その中から私は一時間もすぎないうちに汗まみれで、朦朧として眼が覚めた、太陽と蛇の不安夢の真真中で」(S. 144)。熱帯の強烈な風土の中で、それまでの「私」が溶解する。「私」という存在が曖昧になったところで、「私」は van Elk に会う。「ほとんどまん丸い顔の中にルビー色の眼が短いピンク色の豚の剛毛の眉毛の保護の下にきらめいている」(S. 142)。Van Elk はある大きなオランダの木材会社の社員で、すでに長年熱帯に暮らしている。Van Elk は、蝶の収集のために時々 Saint Laurent へ行くことを語る。そこに彼のために蝶の標本を作っている一人の男がいる。その男は流刑地から釈放された元囚人である。そして話は van Elk に導かれて、展開する。

翌朝、「私」は van Elk とインド人のボートで Saint Laurent へ行く。中国人の村。「ここだ、よく見たまえ、そんなものを君は人生で二度と見ないだろう」。蝶の標本を作る男。「ほとんど裸の恐ろしい刺青をした男。70 歳に近いだろう。眼を開くと、それは崩壊した宮殿の中のヴェネツィア・ガラスのようだった。彼の声。私はすぐにフランスの Midi のアクセントを認めた。それはこの環境の中ではきわめて非現実だったので、起こっていることが現実なのかどうか自問した」。そして彼の妻の、「肥った、おおよそ 50 歳の女」。「彼女の顔は仮面だった。ひとりの悲しい残酷な神のためにつくられた仮面。その仮面は動かない。それは木からできている。凝視する石の眼は後で嵌めこめられた。黒いかすかに光る髪が彼女の周りにたれている。なぜだかわからないが、その顔は私を不安にさせた」(S. 147)。

Saint Laurent は「私」の旅の目的であった。そして「よろしい、私はすべてを見た。その絶望的な中庭、そこには粗い草が石の上に茂り覆い隠している。壁の上、高いところに格子をはめられた四角形のある、殺風景な湿った独房。〈…〉ギロチンへの魅力的な、公園のような道。ギロチンのあった場所は、その土地固有の茂みで囲まれている」(S. 148)。これはしかし、流刑地のステレオタイプのイメージである。「私」が求めているのは、そんな自分のイメージを揺るがすような異質な事件である。それを、蝶の標本を作る元囚人がほのめかす。彼は元看守に、「あの球」を見せるように言う。「その鎖のついた球は、囚人が屋外で働くとき、囚人の足に結び付けられた」(S. 147)。看守は話している間、その老人を一時も目から離さなかった。これまでの描写はすべて暗示的だった、そしてその暗示が指示している謎が今、その元囚人の老人によって語られる。

彼がフランスからここに送られるとき、そして牢獄でも、サーカスでアクロバットをしていたアルジェリア人と一緒だった。「屋外で労働に行くとき、ある混血の少女が Jean に挨拶をするようになった。その少女は可愛く、半ば白人、半ばインド系だった。彼女が Jean を見るときいつもすぐに下げた眼は大きく、凝視する黒さを持っていた。Jean は彼女に惚れた。

労働に向かう途中で、少女は素早く moi, fruit, bongo と言った」(S. 150)。「今はじめて、彼が囚われていることが明らかになったように見えた。鳥が捕まえられているように、動物園の動物のように。自分が恋するという役を持っていないことが」(S. 151)。日曜日、何も起こらなかった。月曜日、看守の Grenier が Jean に「おまえの恋人は来ないね」と言った。「一群の臭い鳥がおれたちの上方を飛んでいった、ひどくゆっくりと。おれは災いを感じた。この日はとても暑かった。風景のわずかな色がおれたちの眼の中に飛び込んできた。目が痛んだ。〈…〉後に Grenier はおれたちのところに来た。「〈昨日 Jean に面会があった。われわれの恋人、本当にかわいい娘、果物を持って。彼女は Jean に会えるかどうか尋ねた。もちろん、でも一つの条件でね〉。彼はみじかく話すのをやめた、彼の言葉の効果を待つために。おれは Jean を見た。おれは Grenier が何を言うのか知っていた。Jean もまた。おれは何かを言いたかったが、口は動かなかった、Grenier は Jean から 2 メートル離れて立っていた。彼の薄い、意地の悪い声は、新たに高まった。〈ひとつの条件で。おまえは看守に優しくなければならぬ。愛が何を引き起こすかは驚くべきことだ。彼女はすべてをした。そのあとで突然私は、囚人の面会を許すことは規則に反すると思いだした、それを私は彼女に言わねばならなかった…〉。彼は彼の文を終える必要がなかった。彼は Jean が自分に向かってくるのを見たとき、銃を抜こうとしたが、すでに遅すぎた。右手の球を持って Jean は素早い電光に似た跳躍をした、そうして彼は彼の左手で、足を宙に上げて着地し、そのサーカスの姿勢からその跳躍が彼に与えたすべての力を込めて、Grenier の頭に鉄球を打ちつけた。Grenier は即死だった。Jean は死刑判決を下され、大統領が恩赦を拒否した後、処刑された。おれは Jean にもう話せなかった。Jean はひとり耐えなければならなかった。「少女は」と Elk が尋ねた。「老人は彼を鋭く見た、グラスを飲み干しながら。彼はグラスを優しく脇に置いた。〈おれが出所したとき、少女と結婚した。あなたは彼女を今朝見た〉」(S. 152)。

これか悲しい愛の物語である。熱帯の風景の描写が重ねられ、それが凝縮して、愛の物語を取り囲んでいる。物語の本来のテーマは「惚れた男の愛」であるが、たとえばかなりの部分を占める風景描写、それまでの時間の経緯の描写がなく、元囚人の話だけがあるとすれば、この短編の力は失われるだろう、それとともに、この愛の物語も衝撃的な力を失うだろう。その愛の物語自体は、もしかつての流刑地 Saint Laurent という背景がなければ、ほとんど凡庸と言うべきものだ。つまり語りがこの短編の力を決定している。そしてこの語りは、男の話よりも、Saint Laurent、熱帯の風土に向けられている。それは非ヨーロッパ的な地方である。文明の規範が無効になる場所だ、だからこそそこは流刑地、つまりヨーロッパが他者として排除した土地になった。流刑地はヨーロッパ文明のいわばネガである。そこでは風土が、かつてのギリシャ悲劇における運命のように、すべてを支配している。人間は岩に生え

た苔のような存在である。卑劣な看守も、Jean も少女も、その元囚人も風土に支配された存在である。「私」もその劇に参加するためには、ヨーロッパ的な自我の解消を強いられるのだ。看守を殺して破滅していったJeanは、熱帯の風土（西欧文明の外部、他者）の中に投げ込まれた近代人の姿なのである。

パヴェーゼの『流刑地』の、辺鄙なところとはいえ、同じ国の、それも緩やかな幽閉とかたちの「流刑地」と Saint Laurent の過酷なそれを比較することは出来ないのだが、ヨーロッパ近代が持つ「流刑」のイメージには、自己イメージのネガが現れている。そしてそこに見事に欠落しているのは、その「流刑地」にもともと暮らしている人々の姿である。この物語の最大の被害者はあの少女である。そして彼女は石のように語らない。

『Huelva の小人』

『熱帯物語』における熱帯は、そこで物語が起こる背景なのではない。物語自体はどこで起ころうとも、同じような類型を示している。すべては語られているという認識から、20世紀の文学は出発した。だとすれば、その物語の舞台、「背景」こそ、物語が本来語るべき事柄となる。

そのような図式を考えずとも、例えば、熱帯の小さな港に、ヨーロッパ人の船員を置いたら何が起こるか、想定すればよい。それはどんなに想像力があっても、無から作り出すことができない構想である。そこでノートボームは、ノルウエーの貨物船が Huelva の港に入り、油さしのヘムスカーと、厨房の見習いのアーゲの上陸を設定する。その後で彼らに「自由に」行動させる。

「熱がちらちら光り、波止場の上にとかんとぶつかった。白い薄い埃が、二人の男たちの足の下で急に燃えた」(S. 154)。船乗りが上陸してするのは酒を飲むことに決まっている。

ヘムスカーはバーに入り、コニャックを注文した。アーゲがビールが飲みたいと言うと、「ヘムスカーはアーゲの方を振り向いた、まるで彼が今はじめてそこに誰かを持っていたことに気づいたように。彼の青い眼の中の光は冷たかった。彼は何も言わなかった。彼らは彼らのコニャックを飲んだ。〈それがコニャックかい〉とアーゲは尋ねた。〈それは燃えないぞ〉。ヘムスカーは笑い、ピンを持ってきて、一杯に注いだ。この茶色い、生温かい液体はコニャックではないとアーゲは考えた」(S. 155)。乱暴で、強いヘムスカー、気の弱いアーゲはこのように表現されるのである。

アーゲが「泳ぎたい」と言い、バーを出た。油さしは広場の半ば枯れたシュロの下で寝ていた、盲目の老人にコニャックを飲ませた。浜辺に小人がいた。「どこにそれは書かれてい

たのか。ヘムスカーの顔の中、眼の中にか。あるいは災いを告げていたのは、そんなにも近い海のざわめきだったのか、まるで走り去ろうとするかのように、小人が準備するほどに。しかし彼はそれをしなかった。彼は待っていた。油さしは一口飲み、残りがピンの底にはねて戻った。彼らの後ろの木の中で紙のような葉がさらさらと音を立てた。長い、狭い段ボールの手で彼は小人のメガネを正した」(S. 157)。

油さしはその小人をいじめはじめる。小人の本を切り裂き、「小人のメガネを取り、太陽に掲げ、眩しい太陽光線がその途方に暮れた眼の中に差し込んだ。アーゲはだめだよと言った。ヘムスカーは彼を殴った。ヘムスカーはメガネを投げ捨てた。〈とって来い〉。小人はアーゲの方を見たが、アーゲは砂の中を見ていた、不安の、暑さの汗が顔の上を流れた。ヘムスカーは小人に一撃を食わせた、小人はメガネを拾い、二人のノルウェー人を見た」(S. 157)。

アーゲは逃げ出そうとする。ヘムスカーが言うことをしてはいけないと思う。しかしヘムスカーに逆らえない。ヘムスカーは小人を踊らせ、小人は倒れ、砂に顔を向けて動かない。「ヘムスカーは小人を慎重に彼の枝でつついた。しかし小人はもう上を見なかった。アーゲは油さしが同様に不安になるのを見た。彼らはまたあまりにも一人だけだった。海、空、木、すべてが苦い小さな線で真昼にかかっていた。多くの小さな動物たちの音。それに油さしは不安をもった。ヘムスカーは小人のとなりにはひざまずき、その上着を取り、白いナイロンのシャツをズボンから取り去った。現れてきたのは、やわらかい白い肌の筋だった。アーゲは油さしがボールペンを取りだし、ほとんど愛をこめて描き始めるのを見た。アーゲは彼をやめさせようとした、あるいはやめさせようとしたと思った、というのは彼はなにもしなかったからだ。こわばって不動に立っていた、それは結局あまりにも美しすぎた。何度もボールペンはその白い肌の上を這い動いた。ヘムスカーの汗がその絵の上に落ちた。そこに生まれている、青い空想的な風景。ヒレのある木、こうもりの翼をもった馬、七本の花をもった女たち。すべてがごっちゃに震え、あえいでいた。幾本もの道がそのあいだを走っていた。摩訶不思議な動物たちが住む道、年の市に行く途中の犬に扮した悪魔、僧は渦の中で溺れ、ワシは子羊を食べ、山は割れる〈…〉。そして小人ががさがさと立ち上がり、走り去り、遠方に無のように消えるとき、ヘムスキーはまだそこに座っている、夢見心地にボールペンを宙に掲げた、安息日の困惑した創造者。彼らは寝りこんだ」(S. 158f)。

彼らは夕方に目が覚める。彼らは町に戻り、バーに入る。

「動物園の鳥籠のように女たちは座っていた。扇子を広げ、閉じる、そして二人のノルウェー人を見つめている。女たちはアーゲを混乱させる。彼女たちは美しすぎる。ここは大そう上品だ。それにあの扇子。彼女たちは大きな鳥のように、チュールの羽の中に座っている。恐ろしい眺めだ。一人の女が彼のところに来て、扇子であおぐ。アメリカ人？ 私を招待して

くれる？ ヘムスキーは飲み物をおごる。ただちに彼らは蝶のように周りをひらひらと飛び回られる。飲み、踊る」(S. 160)。

そして小人が登場する。「今、その小さな黒い男、クモの巣の上のこの大きな上品な顔が中心である」(S. 160)。小人は女たちに離れるように命令する。ヘムスキーは多すぎるお金をテーブルに投げ、逃げた、彼らは、二つの通りの後でタクシーを拾う。港の近くで、「ある野生の姿、ある物体がライトの中に飛び込んでくる。彼らは叫んだ。運転手が呪いながらハンドルを切り、水の中に走っていく」(S. 161)。

この物語では、『恋する囚人』におけるほど、熱帯の風土の描写はされていない。風土というよりもむしろそこで演じられる物語に眼目がある。そして西洋の人間が熱帯にいること自体がすでに歴史的な文脈を浮かび上がらせる。この短編はコロニアリズムの文脈で読まれるべきである。ヘムスキーとアーゲは西洋の植民地主義的な身振りを表している。ヘムスキーの行為は、カミュの『異邦人』の「太陽がまぶしかつたから殺した」を思い出させる。それもフランスの植民地アルジェリアが舞台であった。ヘムスキーが小人の背中に描く空想的な絵は、西洋が熱帯に対して描く、一方的なエキゾティズムのパロディであろう。結末はそのエキゾティズムの嘘が暴かれることを意味している。ノーテボームは、その母国の大きさから見ると巨大な植民地を有していた、オランダの人間である。ヘムスキーもアーゲも、パロディ化された自画像なのだ。

『ストックホルム、バルセロナ、ストックホルム』

この短編集の中でノーテボームは様々な表現を試みている。その一つの共通項は風土の力である。タイトルに地名が用いられるのはそのためだ。ストックホルムが舞台となれば、どのような物語が考えられるだろうか。私は真っ先に、Dear Old Stockholm (「懐かしのストックホルム」)を思い出す。スウェーデンはジャズの盛んな国である。この曲はもともとスウェーデン民謡だが、スタン・ゲッツが50年代に取り上げ、ジャズのスタンダードとなった(『ザ・サウンド』)。ノーテボームはジャズについて書いていないが、これはストックホルムの風土に触発されたイメージの問題である。ジャンルが何であれ、磁場に引き寄せられるように、一つの強力はイメージが形成されるのだ。それをノーテボームは、文学というジャンルによって、このように形象化した。

「速く、大げさに急いでその黒人はカーテンのところへ行った。しかし彼かがそれを開ける最後の瞬間に、腕を止めた、(ひとつの無力な立像)、そして笑った。あるいはいずれにせよ、笑った。それをひとはもちろん正確には知らない、しかし彼が笑った場合、それは自分

についてだ。彼にちょうどやってきた考えに対する一つの弁明。彼は向きを変え、誰も起こさないかのように、妻先立って歩いた。ドアで明かりを消し、再び窓辺に行った。彼はカーテンを押し戻した。雨が夕べの家々からうっとりときらめく灰色を作り出していた。一步一步部屋を征服していく、黄昏の光とともに海と秋の重い息が中に押し寄せてきた」(S. 162)。

彼は何か心に奪われている。物語はそれが明かされる方向に進む。彼は電話をかけ、何も言わず受話器を置き、外に出て、タクシーに乗る。郊外のある通りでその黒人は一人の女と会う。ここで、事情が明らかになる。女は2ヶ月前から毎晩彼が演奏するのを聞いた。

男は、今日が最後の夜で、次にバルセロナへ行くことを告げる。「時々電話をして、私が取ると、何も言わなかったのは、あなたなのね」。「アーモンドの花を見たかい、白い」。「カモメのように」と彼女(S. 165)。彼は、彼女が彼の演奏を聴きに来るのを彼のためだと思っているが、彼女の思いはそうではない。「あなたがものごとをする限り、それらは単純だ。あなたがそれについて考えなければならないとき、さらに話さねばならないとき、突然それがナンセンスであることが明らかになる。いかなる冷たさも客観性も耐えない何か。不実、愛の不足、逃れるものはなにもない。生が少なくとも何かのように見えるために、いくつかの儀式を持ったナンセンスが生なのだ。例えば、毎晩そこへ行くこと」。「ナイトクラブで演奏する男たちは、牧師に似ている。聖別された行為の遂行の際の媒体」(S. 165)。彼は彼女を翌日の食事に招待した。その招待の際に、彼は彼女に2週間有効のバルセロナ行きのチケットを渡した。チケットが有効な最後の日、バルセロナの駅で黒人は彼女を探した。彼女は来なかった。「列車を降りた人は、彼らがその旅行のはじめに、2、3日前にストックホルムで二つのトランクをもち、髪を短くした少女を見たことを話すことができただろう。トランクを持つことを手伝おうとするとき、彼女は〈ありがとう、ちょっと待ちます〉と言った。そして駅にいた人は、彼女がその列車が出てもそこにとどまり、トランクをもって苦労して外に出ていったことを語るだろう。彼女は、その急行がNonkoepingに近づくころに、おおよそ自宅にいただろう」(S. 167)。

これはもっと長い文章を書き連ねることのできるテーマだ。女はなにか、ほとんど実存的な問題を抱えている。男は、黒人のジャズのトランペット奏者だが、芸術家である。女は、芸術を、生の不条理を耐えるための儀式として考えているが、それは芸術家との生活を意味していない。彼女の生活の場を離れることは彼女の生の問題の解決ではない。そしてそれを黒人も知っている。二人の孤独な魂が、一瞬の間だけ共通の夢を見た。それは芸術の力である。Dear Old Stockholm。

『Hula』

短編集のタイトルは『熱帯物語』なのだが、舞台が北ヨーロッパである短編もある。もし風土に関して述べるならば、それは例えば、フェルメールの絵の中のような、北欧の透明な、冷たい、張りつめた空気である。バルイマンやカール・テオ・フォン・ドライヤーの映画の空気である。その空気の中に、モノクロームの、輪郭やコントラストが鮮やかに浮かび上がる。それは日常の堅固さをもっているが、ある日突然、その日常性が裂ける。事件は、穏やかな日常の中に不意に、紙が裂けるように出現する。それはすぐに元通りになるのだが、その裂け目は人間の心の中にいつまでも残る。その心の、あるいは魂の裂け目をこの短編は描いている。この短編は細密画のような緊密さをもっているので、説明するのが難しい。ここはほとんど丸ごと訳すしかない。

「最初に庭が現れた。庭の中のテーブル、その隣に再び芝生。その後ろに高い生垣。濃い緑の。彼はその後ろに何が来るのか知っていた。そこにすぐに家が建てられるだろう区画。その一部を彼は見る事ができた。その端に製材所。彼は読むことができた。Keverkaats 高級木材製材所。空気は湿っていた、秋だった。でも寒くはない、と彼の父は言った」(S. 168)。

「庭と彼の後ろの部屋のあいだで彼は完全に一人だった。お婆さんは誕生日だった。お婆さんは彼にキスをした。彼は父さんと母さんのにおいをかいだ。あるいは彼は彼らを聞いたのか。彼は振りむかなかったが、クロスのある丸い低いテーブルの周りに彼らは座っていた」(S. 168)。

「タバコのおいが彼のところに来た、彼の後ろに立ち、言った、〈外で遊ばないのかい〉。香水が彼のところに来て、彼の後ろに立ち、言った、〈アーサーが外にいるわ〉。それを彼は知っていた。彼は外へ出て行かなかった、においたちは再び自分の席に戻り、彼について話した。彼の父は彼をほっておけと言った、そして彼らはそうした。彼は窓辺に立ち、アーサーを見た。アーサーはとても小さく、家の方を見なかった。アーサーは、湿った草のあいだで車を引いていた。砂を砂箱から持ってきて、決まった区間を運ぶ、(回り道)、そして砂を池に投げ入れる。人が彼を見れば、彼は一台の車だった。彼はノロノロテンポで動いていた」(S. 168)。母の手が彼に一杯のレモネードを持ってきた。中に来て座らない？ ノー。「彼は外を見続けた。美しい。アーサーの周囲の静けさ。時々、何かの音もなく車が庭のそばを走っていった。砂を箱に、池に投げ入れる」(S. 168)。

「一つの大きな手が彼を運び、人の輪の中に置いた。彼の祖父の隣に。大きくなったね。本当に力強い。彼は頬をつねられ、髪をなでられる、キスされる。祖父は、アーサーはずっと小さい、でももっとすばしこい、と言った。霧があつて少し寒いのに、外で遊んでいるか

らね。彼らはみんな外を見た、草の中の赤い車を。そして笑った。それから彼は再び窓際に行くことが許された。彼が窓辺に来た時、彼は外を見た。車がすべり、池の中に入って行く。彼は見た。アーサーはゆっくりと厚い水の中に押し分けて入っていった。アーサーは車を離さなかった。家と彼の方を見た。車はすべての力でクラクションを鳴らし、水の中に滑り続けた。アーサーは深く沈んでいながら、彼を見た。アーサーの口は動いた。それから突然、黒い表面の下に消えた。彼は見続けたが、何も言わなかった。彼の後ろのいろんなにおいがごっちゃに入り組んで動いていた。ずっと後になって彼はそのすべてを知るだろう。コーヒーカップの音、皿の上にケーキのフォークの音、椅子の影、声。彼は座ったままだった。車が完全に沈んでしまったとき、アーサーがびしょぬれになって一度水の中から浮かび上がったとき、その後再び今度は最終的に消えてしまってから、ずっと後になって、彼は母親の隣に立ち、トルテとレモネードをもらった。ずっと後で、彼が溺れ、溺れる何百万もの悪夢の後で、彼がああ午後何を考えていたか思いついたのだった。それは困難ではなかった。その滑り落ちていくことをたどりながら、彼の考えは、Leverkaats 高級木材製材所だった。そしてその間を通して、反対の方向に、まったく明らかに、彼は思った、hula hula hulaと」(S.169)。

平和な日常世界が、音もなく裂ける。それは美とか恐怖とか不安とかの感情で表現できない経験である。ひとはただ魅せられる、麻痺するしかない。それには日常のモラルは通用しない。モラルの彼岸にいる子供はもっと非日常の境界に近い。子供はただその瞬間に魅せられる。アーサーのことではなく、日常が裂け、異界が姿を現わすその瞬間に。その時、世界はただ意味もなく — 意味とは日常の論理である — そこにある。世界はいつもそのようにしてあるだけだ。人間はそれには耐えられないので、何か意味を付与しているのである。

それに対して、日常生活の論理における、この事件の意味付与は、精神的外傷の概念だろう。中井久夫は言う。「人間は3歳には物語を紡ぐ能力を顕在化させる。一般にストーリーは明確化し、矛盾がなくなり、因果関係が打ちだされ、そして自分に都合のよいことに重点が置かれる」。それに対して「外傷的記憶は変化せず、フラッシュバックの際に同一内容が反復出現し、その内容は静的であって、いつまでもなまなましく、文脈をもたず、言語化しにくい」。中井は「外傷的記憶は、3歳以前の古型の記憶に属している」¹⁾と考えている。そして「外傷的記憶を〈語り〉に変えていくことが治療であるとジュネは考えた。体験が言語で語れる〈ストーリー〉に変わって初めて、生活史の多彩で変化する流れの中に位置を占めることができる」²⁾。大人たちの存在が音やにおいとして知覚されるのも、幼児の記憶の形であるかもしれない。

ノートボームはどうしてこのような短編を書くことができたのだろうか。それを小説家の想像力に還元することはできない。ノートボームがこのような事件を体験したというのでは

ない。でも私は、彼が家のバルコニーから父と一緒にドイツ軍の空爆によって、ロッテルダム港が燃えるのを見ていたことを思う。それは戦争という巨大なナンセンスの出現である。それには人は麻痺するしかない。とにかく、同じ強度の体験なしに私は作家がこのような文を書くことができるとは信じられないのである。

『唇のない水夫』

『恋する囚人』と同じ趣向の短編。貨物船の乗客という、おかしな立場にいる「私」が、二等航海士のオルセンから聞いた、一人の唇のない船員についての話。舞台は熱帯の旧植民地である。そのような世界では物語がもっと原初的に現れる。文明社会では、さまざまな風習の層 — ひとつはそれを文明という — が、事件を取り巻いて、見えなくさせている。

「それは Georgetown, 午後一番熱い時間だった」(S. 170)。「その植民地に存在していた、この怪物的なダンス小屋」。「私は X 回も自問していた、いったい全体何が私を、中央ラテンアメリカの船会社の貨物船での航行に記帳するように駆り立てたのかと」。「私がワイルドな旅から期待していたロマン主義は起こらないままであった」(S. 171)。

「私」は話を聞くために、二等航海士のオルセンを中華料理店に招待し、それから「私の母のところ」、最初の晩に行ったのと同じナイトクラブへ行く。「〈あなたは海の男のロマン主義を望んでいるんだろう。〈…〉そこにロマン主義がいるぜ〉。それは、私たちの船の、唇のない水夫だった。〈あいつがどのように唇を失ったか、話してやろう〉」(S. 173)。

そうして、「本来」の物語が始まるのである。これまでの「回り道」にノーテボームの語りの特徴が現れている。物語そのもの — それは世界のすべてのそれのように、多かれ少なかれ類型である — よりも、それをどのように面白く、スリリングに語るか、ということである。

その水夫はポルトガルとインドの混血だった。「私」は、船の中で大麻を吸っている彼の姿を見た。港の酒場では「彼はまるで名誉の印を持っているようで、どの女も魅了した」(S. 174)。オルセンは「私」に水夫が踊るのを見たかと尋ねる。「彼は効果を高めるために、ちょっと間を置いた。〈でも San Juan では見なかった。そこでそれは起こった〉」(S. 175)。オルセンの語りは、物語作者の語りである。五年くらい前、プエルトリコ、San Juan の酒場。あの水夫は 17 歳くらいの、可愛い若者だった。港でも他の水夫と一緒にでかけなかったが、San Juan で酒場に連れて行かれた。まだ童貞であると思われるのがいやで、水夫は「最初に彼の道に現れた女と一緒に消えた。その女は、彼女たちがここでいつもすることをした。彼に、ただ彼女のところに戻って来ることを約束させた。そして彼は、彼女が望むすべてを約

束した」(S. 176)。「彼の話のこの箇所ではオルセンはもう一杯飲んだ。そして私たちは、ちょうど私たちの前で踊っている、その男の方を見た。その後、水夫は大人であることを示すためにオルセンたちと3日間、他の酒場で女と遊んだ。そして4日目の晩に再びあの酒場に戻った」(S. 177)。「おれたちが戻ったとき、酒場の中は死んだように静かになった。一人の人間も動かなかった。あの女が来て、喜びのあまり輝いた、でもなにも言わなかった。ちょっとドアのところにとどまり、彼を見つめた。鳥のように速く彼のところへ飛んで行った、彼は成功を自慢して、彼女のところへ走った。彼女は腕を広げ、彼の口にキスした、そして彼女が口の中に持っていたかみそりで水夫の唇を切り取った、一方彼女は彼の血の出ている頭をぴったりと自分に抑えつけたままにしていた」。オルセンが語り続けようとした時、「とつぜんこの異質な黒褐色の皮膚が彼の肩の上にあった。唇のない水夫の手が彼の上に屈みこみ、〈舵手さん、話しが終わったら、バーに行き、飲みませんか〉。〈…〉オルセンは苦勞して立ちあがった。私は、彼が恐れているのを見ることができた」(S. 177)。

「ロマン主義を探しているのだろう」。でもそのロマン主義は、異質な、理解不能なものとしてある。物語はその周囲をめぐるだけだ。「私」と「オルセン」という二人の「語り手」が物語を届けようとする。しかしオルセンは、その物語＝事件の力の前に不安をもっている。その物語＝事件は、非ヨーロッパ世界、他者との遭遇である。若者は、その他者によって罰せられる。そしてそれによって、他者の世界の住民となる。それは「ロマン主義」の概念でとらえられないものである。ヨーロッパ近代そのものであるロマン主義のパロディが描かれているのである。

『POZUELO DE ALARCON』

繰り返すが、この短編集のテーマは「風土」である。気候、風景、人間の生活を規定する、諸条件。人間たちは自由意志で行動していると思っているが、本当のところ、「風土」の因果関係によって動かされているに過ぎない。ノーテボームは風土をこの短編のように考えていた。彼が眼の前に見る風土がある。それは不可解な、謎めいたものだ。その中に人を置く。すると人はおのずと動き始める。平面にさざ波がたち、収まる。でもその波をもたらすのは、外部の人間だ。その風土の中にいる人間は風土自体を意識できない。そのさざ波をとらえるのが文学である。そしてスペインの風土をノーテボームは次のように描いている。

「それは過ぎ去った。すべては起こった。午後はふたたび以前のようだ。私たちの顔からそれは読み取れない、たいていは。そしてアカシアの木もそれについて何も知らない。私たちはその下に座っている。アカシアの木の下に。それらはかさかさ音もたてない」。「暑い。

風もない。Pilar は花と遊んでいる、最後の、埃まみれの花と。ママは本を読んでいて、口をぴくぴくさせる。しかしそれを彼女は以前もしていた。それからアンナ。彼女は彼女の Mantilla (薄い絹の肩掛け) がはかどらない、時々数針、それがすべてだ。彼女はただそこに座り、庭の壁、門を見ている。しかしそれはもう起こらないだろう、彼女はそれを知っている。私は彼女に嫉妬している。彼女はもっと若い。しかし彼女はすでに一人の男を知った。「そしてそれはここで起こった、私たちの眼の下で。パパは金持ちで、私たちは働いてはならない、そうして人は夏の間庭に座っている、アカシアの下に。何かが起こることはけっしてない」(S. 179) と始まる。事件 = 物語を予感させる文だ。事件は、平和な、退屈な、永遠に続くような日常の中でとつぜん起こる。しかしそれは日常の中で次第に堆積していた情動の力がその時に解き放たれるのである。

Pozoelo と言う小さな村。全く普通の午後。「私は 4 年前から Jose=Luis と婚約している。でも結婚できない。アンナは長い間婚約していたが、解消した」(S. 180)。そこに、一人の男がマドリッドから、Kerstin Hellgren、彼女たちの家を夏の間借りているスウェーデン人女性を訪れてきた。彼女はその時不在だった。そのイギリス人の男は、その夜は泊まり、翌日の村の祭りを見ることになった。

村の祭り。夜、舞踏会、花火。「そして彼らを見失った。家に戻ると車がなかった。すべてが静かだ。ママはアンナの部屋に入っていった」。「私がそれを思うと、私はこの不安の静けさ、この危険、この脅威を感じる、まるでそれがアンナではなく、私であったように。彼女は蠟燭のようにまっすぐに窓辺に立っていた。ママは服を脱ぎなさいと言った。月の光の中に、冷たい、癒すことのない月の光の中に私はそれを見た。体全体に傷、噛み傷の血、引っかき傷、いたるところに。いたるところに苦痛」(S. 182)。

事件は、乾燥した地面に、一滴の雨粒のように、埃まみれになって丸く凝縮し、それから地面の中に消えていく、何も残らない。その時間が止まったような状況をノートボームは語るのである。

『Boelie Sneeuw のための罰』

「彼の父はそれをある奇妙な種類の効果狙いでもってした。書類から見上げて、ハロー、ヘルマンと言ひ、紫色の花が入ったばかげた花瓶をわきにどけ、煙草の箱をつかみ、彼に座るように指示した。それから彼の手は空中にかかったままで、一つのぼんやりとした神秘的なしるしを描いた、同時に Talala のようなもの、花のある花瓶と同じくらいばかげたものとなった、あるメロディーの伴奏をした。それはばんという音だった。Oje とかその類のこと

を彼の父は言った。その後、口をもう閉じなかった。いいや、そいつを開いたまま、彼は机の後ろに沈んだ、手は一緒に引っ張る身振りをしながら。それが父の死だった」(S. 183)。

そのように彼の父は死んだ。そして彼、Hermann Stannerは今 Transeuropa Express に座り、スペインに行く途中である。墓のところでその考えが浮かんだ。「ひょっとしたら彼は、自分とその墓との間の線を可能な限り薄くするためにスペインを選んだ。彼はスペインにいたことがなかった。それは、思い出なしを意味する」(S. 183)。高級ホテルを取った。「教育が彼に、あらかじめ厳密に制御されていない人間的なコンタクトに対する不自然な不安をもたらした。高級ホテルの従業員は、つねに自分との数メートルの距離を保っている。その距離によって彼は保護されていると感じた」(S. 184)。彼はそのホテルで、「周知の首筋」を見る。「ケツの穴」、Boelie Sneeuwと彼の美しい夫人。彼はその夫人に「放心」を見る。ヘルマンは、〈エル〉のようなグラビア雑誌の放心した女たちに対するひそかな偏愛をもっていった。Boelieは仕事でスペインに来ている。バーで、ヘルマンが法律の国家試験を受けたばかりだと言うと、Boelieはヘルマンの椅子の縁に座り、「ホッケーのゴルフの腕を国家試験の肩の上に」置き、告白する。ヘルマンがもっと前に国家試験を受けられなかったのは、「おれが試合の時、意図的にラケットをお前の脚の間に入れた」(S. 186)からだ。ヘルマンはばかげた転倒をし、脳震盪を起こした。「彼は、彼が感じたことを自分のために名づけようと試みた。怒りではない。ひょっとしたらそれは正しくなかった。〈…〉それはBoelieがケツの穴だと言う彼の観念をすこしも変えない」(S. 186f.)。ヘルマンが、それはうっかりした間違いだったと何度も言う間に、Boelieの妻が立ち上がる。263号。Boelieはヘルマンを本物の闘牛酒場に誘うが、ヘルマンは「父の死」を持ち出し、断る。「父親、役に立つことがらだ」(S. 187)。Boelieは一人でスペインの夜の街に消えていく。「突然彼は一人でホールに立っている。鏡、憂鬱がページュの壁から浮かび上がる、彼は鏡を見る、自分を見る」。そして263号へ行く。「〈彼が罰に値すると思わないか〉と彼は尋ねた。彼女は手で髪をなでた。〈かもしれないわ〉」(S. 187)。「彼女が鍵を引き抜き、彼に差し出すその身振りは、あいまいな神秘的なしるしを持っていた、同時にまた、彼の死んだ父親の書き物机の上の花のある花瓶あるいはBoelieのクラブ・ネクタイと同じくらいばかげたものとなってしまった、メロディーの伴奏、Talalaの何かを持っていた」(S. 188)。

「ヘルマンが、彼の死につつある父親の身振りと彼が知らなかったこの女のそれとのあいだの結びつきを名づけることができなかったということは、彼の罪ではなかった。結局彼はその結びつきに気づくところまでいった。彼はこの瞬間に、その中に〈生〉と〈死〉という言葉が現れる、半分の思考方法より以上に進まなかった。そしてそれは良かった。Boelieは結局、自分の罰を受けなければならない。それを彼は考えていた、彼が彼女のもとに行き、

キスし始めるあいだに」(S. 188)。

死は厳粛なものであるかもしれないが、父親はばかげた書割の中で、おかしな身振りをして死んでいく。これを存在と仮象ととらえれば、ヘルマンはそれらの齟齬に苦しむのである。その矛盾は墓とスペイン、ヘルマンと凡庸だが、それゆえに如才なく生きている Boulie、試合中の事故と Boulie の罪、Boulie の妻と Boulie、罪と罰の中に反復される。ヘルマンも、墓から遠く離れたスペインで、「仮象」と妥協するのだ。生はそのような類型的な仮象にはかならず、ただ死だけが絶対的な他者として存在している。

『子供遊び』

ノーテボームの描く子供は、無邪気でかわいい子供たちではない。それは、まだ善悪の彼岸にいて、文明や文化によって媒介されずにリアリティにさらされている存在だ。そうして『子供遊び』は現実の神話的な根源性を露わにする。子供たちは、文明に浸される前の人間のように得体の知れない、不気味な世界に投げ出されている。世界を恐れ、だが魅せられている、そのまま金縛りになり、麻痺している。パウルが示すその不気味な存在は、だが人間存在がさらされている深淵と同じものである。『Hula』において、その麻痺感はスナップショット的に表現されていた。『子供遊び』では短編映画として表現されている。子供の視点で語られることにより、魚眼レンズによるように、日常は謎めいた、見知らぬものとなる。「ある夏の日の午後。太陽は木々を不安にさせ、そうして木々は動くことなく夕べを待っていた。彼は裏庭にいた。彼はなにをしていたのか、草を噛むこと。知らせを埃の中に書くこと。彼の母の声が飛んできた。アンドレ、アンドレ、着替えなさい。訪問をします」(S. 189)。

訪問先の高い暗い家。「そこは教会の中のようにひんやりした。一人の女が出てくる。母はアンドレに上に行くように言う。友達がいるよ、でも病気だから親切に。〈友達をほしくない〉と彼は言った。女たちは向きを変えていた、二つの戦艦」(S. 189)。大人の世界はアンドレに対して閉ざされている。「玄関の前の寒い静けさは彼を不安にさせた。それで上に行くと、暗い部屋に一人の少年がいた。そんなに多くの年月の後ですべてを静かに名付けることは容易である。当時、子供のころも彼はそれを見たに違いない、この顔の中にメランコリーを、口の周りに彫られた疲労、防御する緑色の眼。不安、退屈、すべてがそこにあった」(S. 189f.)。

アンドレはその少年、パウルを外に誘い、エルレン森へ行く。パウルは、森はその森を見つけたアンドレのものだと言う。アンドレが気にしないと、パウルが立ち止まっている。「眼は緑にきらめき、もう同じではない、声、それは叫んでいた、〈おまえが何もいないなら、

森は僕のものだ」(S. 191)。パウルはアンドレを泥の中に押しつける。彼らは家に戻る。「アンドレは中に入り、玄関の間に立つ。静寂とぼんやりした闇、冷たさ、奇妙な匂いが彼の上に落下した。彼はドアを次々と叩いたが、誰も答えなかった」(S. 192)。パウルは明日も来るように言う。

その夜、アンドレは嵐の音を聞きながら、夢を見る。「平和に静かに彼は、明るい青と緑の風景の中を行く。生き、動き、話すものはなにもない。彼は何時間も木々の戦いを見る。木よりも大きなガチョウが彼の上を飛び、羽ばたくごとに土地を根こそぎする。一つの裸の岩の風景だけが残る。遠方から馬のひづめの恐ろしい音が聞こえてくる。彼は岩場の風景の中に逃げる。彼は馬を見ることは許されない、というのはそうすれば馬がどうなるのかわかっているからだ、白く恐ろしく。夢のふちで、叫び声とともに目が覚める。誰も来ない。彼はよく悪夢を見、両親はそれに慣れていた。彼は部屋の天井の冷たい顔の下に横たわり、誰も彼を保護しないだろうことを知った」(S. 194)。

翌日、一軒の重い赤いレンガの家の前を通る。彼が、結婚したいと言った、エリネの家。彼女と兄弟は学校に行かず、父親が教えていた。エリネの父親は、『ウォールデン』と菜食主義と新理念で縁まで一杯の、奇妙な理想主義者だった。彼は一度アンドレを詰問した。「母親を愛しているか、母にキスすることが好きか」。「おまえは父に悪いことをするだろうか」。アンドレは飛び上がり、ノーと叫んだ。「おまえはエリネの裸を見たか」。「おまえはうそつきだ」(S. 195f.)。アンドレは逃げた。その後、彼は彼女に会わなかった。

パウルの家の前に一人の男がいて、何かを歌っていた。「彼が歌うのをやめたとき、それはまるで言葉が突然入ってきた静寂の中にぶら下がったままにあるかのようだった」。男の刺すような視線、顔はこわばり、ギプスのように白い(S. 187)。男はその木の周りを走り、優しく撫で、キスさえする。男はアンドレの手をつかむ。「おまえは証人だ」(S. 199)。家の後ろの木造の小屋。中に椅子、机、大理石の板の上に死んだネズミ。アンドレは逃げたいが、動くこともできない。パウルが現れると、男は椅子に沈み込み、泣き始めた。男はパウルに、「私が生んだ愛しい人」と言う。パウルは男とともに去る(S. 199)。「何年も前に撮られたにちがいない一枚の写真。その膝の上にパウルが座っていた男は、アンドレがたったいま見たばかりの男と同じだった」(S. 200)。「この男は、アンドレが夜に夢に見た馬を見たのだ、その馬から彼は今なお逃れることができなかった」(S. 200)。

パウルが戻る。「おまえはネズミを忘れてるよ」と言い、自分はその土地の王だと言う。前日の、彼らが争った場所。二つの石の積まれた山。一つに草、もう一つに柳の枝。パウルはその枝を同じ長さに切り、先をとがらす、アンドレに、おまえは司祭だと言う。アンドレは、ねずみをナイフで切り裂くように命じられる。「アンドレはネズミを見る前に、パウル

の眼の中を見る。不安も憐れみも、好奇心もない。何事とも関係のないような眼、市場の魚の眼のような」(S. 201)。パウルは「有利か、不利か」と聞く。アンドレは「有利」と答える。「土地は測量されなければならない」。「女王を持たねばならないか」(S. 202)。パウルは家からの「食事」の声で戻る。アンドレも家に戻った。「家では誰も彼の消えたことに気づいていなかった」(S. 203)。

翌日、アンドレは、回り道をする。「枝の葉のない、死んだ骨。蛇の頭。茶色の葉のある小さな赤い木の垣根。それから突然、ひとがそこでだれも予期していなかった、部屋の中のため息のように、村の並木道が始まった。大きな暗い窓のある別荘、彼の方を見る、カーテンの後ろの老婆たち。パウルは、村の始まる場所に待っていた。大きな赤ら顔の無骨な少年。それはゲルトだった。彼は乱暴者たちの親分だった」(S. 204)。

ゲルトは大臣だ、とパウルは言う。「王は女王が必要ではないか」。会議は終わる。アンドレはエリネを連れてくるように命令される。アンドレは反対しない」(S. 205)。

翌日、アンドレはエリネの家の前で彼女が降りてくるのを見る。「王のところへ。君は女王になるんだ」。「それは遊び？」(S. 207)。パウルは、「君は女王になる、われわれは家を建てる」と言う(S. 207)。夕方が近づく。最後の鳥が逃げる。彼女は家に帰らねばと言うが、パウルは返事しない。パウルはゲルトに火を起こすように命令し、アンドレに、彼の家の垣根の木のところで見張りをするように命じる。アンドレは従う。「彼女の叫び声は、火をつけられた猫のように突然高く、鋭く来た」(S. 208)。アンドレは駆けつけるが、ゲルトがアンドレをとどめ、二人は争う。その時、「至るところで声があった。向こうで夕べの岸辺に、オイルランプが跳び、踊った。彼女の父の呼び声、〈エリネ、エリネ〉。アンドレは父、彼の従者の声を認めた」。ゲルトは逃げた。パウルは出てくる、何も言わない、彼の眼は大きすぎる。彼は、水の方へ逃げた。小屋の中でエリネは手と足を縛られていた、裸だった。彼女は何も言わなかった。「すべての人がいたとき、アンドレが生涯で初めて泣きじゃくりながら父親にしがみついたとき、この叫び声 came」。パウルは、足を低い枝にかけ、切り株に打ち付け、水の中に顔を入れ、死んでいた。「王は死んだ」(S. 209)。

アンドレを主人公とすれば、これはアンドレの悪夢の物語である。アンドレの子供の視線で描かれている。子供の短い焦点レンズによって、見られた世界は、彼の見る夢と同質で、よそよそしく、不気味だ。彼は誰によっても保護されていないように感じている。パウルも不安に駆られているが、その不安から自分の妄想世界に逃げ込んだ。反応の仕方は違うにしても、不安の同質性と強度がアンドレをひきつけ、とらえるのである。最後に初めて彼は泣き、その呪縛が解ける。自分の内面の観念に呪縛され、麻痺した状況の描写がすばらしい。それは子供ばかりでなく、恐らく人間の心の闇を一瞬にせよ浮かび上がらせる。その煌々と

照らされた世界は、魔術的リアリズムという言葉を使い起こさせる。

それはアンドレやパウルの内面の世界である。人気のない家、閉ざされたドア。大人たちも硬く心を閉ざしている。空気はピンと張りつめている。危うい均衡を保っている現実がいつか切り裂けることを、誰もが予感し、恐れている。『Hula』の場合のように、張りつめた内面世界の描写は、作家の想像力だけに還元されない。

『幻影 Phantasma』

実存主義によれば、人間は意味もなく現在に投げ出されている。文学は、恣意的に一人の人間を、島あるいは半島の海岸に投げ出す。彼はどこから来て、どこへ行くのか、彼は誰なのか、彼も知らない。孤島のロビンソン・クルーソーは彼がイギリス社会の過去から持ってきた概念（近代文明の概念）で生活を再生産する。しかしこの男(?)には過去がない。そして未来もない。時間がない。彼は誰でもない。そこを圧倒的に支配しているのは風景である。ノーテボームが書いているように、その「モデル」は Gtan Canaria の島である。だがここで語られているのは、風景を媒介にして「誰でもないもの」、「非時間」的存在になることの寓意である。そしてそれがノーテボームにとって旅なのだ。

これは散文詩のスタイルで書かれている。文は簡潔である。暗示的である。「私」が主体として設定されているが、描かれようとしているのは「私」も「時間」もない世界である。要約しても意味はないが、それがどのように表現されているのか、見なければならない。

「…私は突然とある海岸に立っていた。私は海からやって来たにちがいない、あるいは夢の恐ろしい力によって。世界のどこかで誰かが眠り、私がこの人気のない海岸にいることを望んだにちがいない。私は海をじっと見る、灰緑色、ほとんど動かない、大きな動物のこの見せかけの不動性を持って。このほとんど非の打ちどころのない滑らかさの中、下の何かが、一つの小さな海のそれよりも大きな、果てしない力で、あちこちに押されていった。だから一つの大洋、世界海の一つ、でもどの？ 白く、疾走する雲によって引き裂かれて太陽が昇る。私は東に顔を向けて立っていた。しかしどの東から私はこの東の方に横たわっている海岸にやって来たのか。私は振り返る。私の下、砂の中に、私がある中に眠っていた形があった」(S. 210)。

「私」は不安も孤独も感じない。そして南の方へ行く。「私は自分を自由に感じた」(S. 211)。

「雨の中を歩きながら、私は、月に人間がいるならば、今の私のように歩くだろう、無頓着に、でも何か起こることを待ちながら。しかし何も起こらなかった。見捨てられた、やさしく波打つ大洋、右手には不毛の平原、そして同様に見捨てられた、雲によって覆われてい

る山々。私の歩みは不在の時を数えた。不在である、というのはここでは何も過ぎ去りはしない。ただ太陽だけが、私のように、ゆっくりと自分の道をたどっていく。しかし〈ゆっくりと〉というのはすでに時間感情なのか。かもしれない、しかしここで、私にとって、規定はない、何も意味しなかった時間、一つの存在の回想の中に自分を止揚する時間、非時間。この風景における唯一の規定は私だった、しかし私自身は何の規定も持っていない」(S. 211)。

文明とは時間の体制である。時が過ぎる／進む。それは時が人間の行動・労働によって充填されることだ。「私」はその時間の文明的な作用を免れている。文明とは人間による自然支配のことだが、その思考が停止されるとき、「私」と自然との間の境界はない。絶対的な万物照応の世界が暗示されている。

「私は、自分が意識している以上に、人間のいない世界に憧れていたにちがいないことに気づいた」(S. 211)。そこには「人間たち」がいるが、彼らは、「山羊を飼う人、畑を耕す人、魚を取る人」である。自然と共生する存在だ。

時間の概念が存在しないとき、風景は、それがあるがままに、ある。

「私は再び大洋に達した、数本のシュロ。アシ、大きな赤や白の花の茂み、水鳥、カエルの鳴き声。私は道を歩き続けた。塊のような大聖堂のそばを過ぎた。そこには内部空間も入口もない、それを神は自分のために投げつけて作ったにちがいない、まだ地上に彼を崇拜する人間がいなかったときに。一つの民族を犠牲にささげるのに十分な、巨大な祭壇。海は遠くにある、そして再び山から雲が来た。雷鳴、だが私の上方は真夏の日曜日のように青いままだ。後に私の上も灰色になる。そして夏の天候が過ぎ去った」(S. 213)。

「私」はまだ「私」であり続けているのだが、風景がただあるがままにあるように、「私」からの離脱を求めている。

「私の運命はますます私にとって好ましくなった。私の過去、私自身のこと、これらすべてのどのようであり、何故なのかを私はもう思わなかった。私はいかなる問いも立てなかった、私は、自分で巻き上げる幸福な機械のように走り、眠った。そして風景の奇妙な変化を、空の気違いじみた書割の変化と同様に無関心に受け入れた。〈…〉この異質な世界において私は、同じままでとどまっている唯一の存在であるように見えた」(S. 213)。

時間がないとすれば、「意識」を分節するのは、自然である。

「私は最終的に一つの神秘的な大陸に身をゆだねようとしていたのか。立ち上がる風は私をもっと先に押し進めるように見えた。奇怪に、白く、ぎざぎざに、地球外の石から彫りだされたように、山は私の前に横たわっていた。谷へ。私がそこにいて以来、そのような植物を見たことがなかった。柔らかい黒い地面、そこに玉ねぎ、トマト、ナスが生えていた、そ

して私が名前を知らない、多くの黄色い花。草は、そこから私が来た国でのように緑だった。私と一緒に春がその石化された山岳地帯からやってきたように見えた。別の側にも山、もっと低い山。道はその周りをくねくねと曲がっていた。あらゆるこれらの奇妙な沈黙する植物、サボテン、カラマツ、神がまだ笑うことができなかつた時代に作られたような」(S. 214)。

海岸で、「一日中私は横たわり、何も考えなかつた、風の中に呼びかけ、私の謎を楽しんだ。ひょっとしたら私は何者でもなかつた」(S. 215)。

「私が内陸部に入れば入るほど、風景はいつそう繁茂し、豊かになった。〈…〉いま私は本当にあらゆる時間観念を失ってしまった。時がなんであろうと、それは私を空気のように包んでいた。私の思い出はもう日々の思い出ではなく、風景の思い出であった」(S. 215)。

「それから最後の時が来た、あるいは最初の時が」。水辺に「私」は横たわり、夢を見る。「私は人生において初めて私自身を夢の中で見た。私は老いていた、白髪だった。私は私との類似性を持っていた。澄んだ青い海の上方に時計がかかっていた。指針のない卵形の白く輝く文字盤。私はその輝く盤を通して中に入り、私が後にしてきたすべての風景のそばを通り過ぎた」(S. 215)。「私は上り、降りる。それからその老人は私から一片、一片とはがれていき、埃となり、解け、私のものはなにももう見えなくなる。胸も消え、ひとつの記号もない円盤となり、瞳孔のない眼、太陽となった」(S. 216)。

「私は目覚めた、私がここに来たあの日のようだった。あるいはこの日がそれだったのか。私は立ち上がり、私の形を砂の中に見た。私は海の上に白く青白くかかっている太陽を見た。私は振り返り山を見た、その秘密を私は知っていた、あるいは知らなかつたのか。この風景を私は見たあるいは夢で見た、あるいはその風景を見たと夢見ていたのか。もしそうなら私は一体どこから来たのか。私は待つ、何も起こらない。鳥さえも飛んで行かない。風だけがもっと強くなる。雨が降り始める。杖をもうアシから作り必要はない。私が行くところ、南の方では、空は鉄のような明るさだ。眼にまぶしい。ゆっくりと私は出発する」(S. 216)。

時は円環を描く。あるいは無時間は循環の形でしか表象されない。「私」の行程も夢の中に回収される。「私」は「出発点」にいる。あるいは「出発」とか「到着」という時間的な概念が存在しない世界である。時、空間(延長)、「私」を構成するカテゴリーが解体される。それは絶対的な自由のイメージである。そのイメージは、空間や時間の具体的な表象をもってしか表現できない。最後の「夢」が語られることによって、現実が無効にされ、無限の循環を形成することで、無時間のイメージが一つの美しい寓意として表現されているのである。

しかしこのような要約はこのテキストに対して意味をもたないだろう。ここでは絶対的な自由が問題となっている。「自己」からの、「人間」からの、人間や自己を構成しているすべての表象 — それが文明である — からの自由がイメージされている。このテキストはこ

の短編集に後に加えられたものである。それ以外のテキストは、「自己」、「時間」に苦悩する人間の姿を描いていた。自分が作り出した観念に苦悩する人間の姿は、それだけいっそう、その対極、救済への願望をあらわにする。それがこのテキストで表象されているのである。このテキストはまた、旅のメタファーである。ノテboomの果てしない旅は、この島の男のように、絶対的な自由を、あるいはその表象を求めているのである。

『恋する四人 — 熱帯物語』“Der verliebte Gefangene - Tropische Erzählungen” は全集版による。Cees Nootboom: Gesammelte Werke Band 1. Romanen und Erzählungen 1. (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuninger und Hans Herrfurth). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2002. ここからの引用は、本文中にページ数を記した。

注

- 1) 中井久夫：トラウマとその治療経験。In：徴候 記憶 外傷。(みずず書房) 2004年。84p。
- 2) 中井久夫：115p。

Cees Nootboom lesen 2

„Der verliebte Gefangene - Tropische Erzählungen“

In diesen frühen Erzählungen handelt es sich um das Klima, worunter ich die Landschaft mit dem Wetter verstehen möchte, denen die dort lebenden Menschen ausgeliefert sind, d.h. um den sogenannten „genius loci“. Nootboom versetzt die Personen in ein fremdes Klima, um sie dann aus freiem Willen handeln zu lassen. Diese Methode hängt zusammen mit der Problematik der Darstellungen darüber, wie man das jeweilige Ereignis erreicht. Das Ereignis selbst ist nur ein Stereotyp, aber dennoch durch das Klima stark geprägt. Dieser Umweg der Darstellung ist der Versuch zu fabulieren. Hier ist das Klima der Tropen behandelt, die eine Grenze der westlichen Zivilisation aufzeigen und die Ursprünglichkeit des Ereignisses hervortreten lassen. Die Liebe des Gefangenen spielt sich in einer Strafkolonie ab. Es ist eine bildliche Darstellung des Kolonialismus, der das Erlebnis des Anderen (Alterität) für die Europäische Kultur ist. In der Erzählung „Phantasma“ ist die Befreiung aus der Zivilisation allegorisch und poetisch dargestellt, was zum Einklang mit dem Weltall führt.

In den Erzählungen, die in den Niederlanden spielen, bleibt das Klima im Hintergrund, vor dem

es erzählt wird, z.B. wie ein Kind ein anderes kleines Kind ins Wasser sinken sieht, gefesselt und paralyisiert. Wie der Alltag zerrissen wird und die Unwirklichkeit erscheint, ist in der Weise des magischen Realismus dargestellt. In der Zivilisation vollzieht sich das Ereignis immer traumatisch. In allen Erzählungen sind Thematik und Problematik der Literatur wunderbar vereinigt.

『騎士の死』(1963)

オランダの若い詩人、アンドレがスペインの島に来る。彼は「不安」を抱えている。「不安」は、島の外国人芸術家たちと接して発火する。島の風景、人たちは彼の苦悩の書割にすぎない。そこに救いはない。島を出るのは、マドリッドまでイギリス人の遺体に付き添う時だ。そこで彼は失踪する。テーマはアンドレの「不安」のようであるが、その正体が何であるのか最後まで分からない。そもそも彼は、癒されようとしないう。彼はただ突き動かされているだけだ。その軌跡が、彼の「不安」の輪郭を描くのである。

この「不安」を探求するのは、私の目的ではない。この「不安」は一つの文学的な excuse である。物語には「原因」が必要である。幸福なアンドレがスペインの島に来れば、凡庸な観光物語になる。この不安はエキゾチズムに回収されない「島」の姿を露わにする。異郷の外国人(芸術家)のステレオタイプを剥ぎ取る。ノーテボームは、「不安」を抱えた、つまり日常性の論理から乖離した感覚の人物を、60年代のスペインの島に放りこみ、彼がどのようにじたばたし、破滅していくのかを、表象することを試みたのである。アンドレの「不安」は、自動的に、その解明=治癒という回路を作動させるのだが、アンドレはそれに抵抗する。抵抗することで彼はますます傷つくのだが、その抵抗は類型への抵抗である。つまり文学の抵抗である。

類型に対する処方箋としての不安。物語ることに対する不安を語ることもできるだろう。物語は可能か。今まで語られなかったことを語ることはない。そうではなく、今まで語られたことがなかったように語ることは可能か。新しい文学表現は可能か。

「不安」を表現するだけではいかにも工夫がないように見える。語りの構造はここでも問題となる。誰が語っているのか。この「小説」は、語り手の「私」が、亡くなった友人が未完のまま遺した原稿を完成させるという体裁をとっている。「私」がどれほど補ったのか、それは明白ではない。元の小説は三人称で書かれ、アンドレの内面は内的独白として語られる。「私」はときどき全体のメタレベルから、そのテキストについてコメントをする。そしてそのすべての著者のノーテボームは、両者のメタレベルにいる。だがそのメタレベルの立場は自明なものではない。「著者」という概念がもう有効ではないのだ。小説というジャン

ルは、他のジャンルを侵犯し、自己を解体し、構成することで成長してきた。今はもう誰も小説をジャンルとして定義しようとしなない。この小説の形式はだから、小説自体の自己反省の形象なのである。タイトルの『騎士の死』の騎士はこの意味で、「著者」である。全能の語り手の「著者」は死んだのである。カフカの「主人公」のように、何が何だか分からないままうろろろするのが、近代の小説世界なのだ。「騎士は死んだ」。ドンキホーテが既に、騎士世界という神話の存在しない世界に迷い込んだ「騎士」であった。

アンドレの悪あがきの物語。ヒーローとなりえないヒーロー。「狂気」もとっくに文学的なクリシェになっている。アンドレの不安を描こうとしても、それはすでに語られてしまっている。パロディでしかない。その文学がパロディでしかあり得ない状況が、この小説のテーマである。それを確認するのが、アンドレの「不安」であり、そして彼は「死ぬ」。そこに悲劇性はない。歴史は繰り返す、二度目は喜劇として。

不安とは何かに対する不安である。死に対する、人間に対する、生に対する不安。しかしアンドレの不安はその何かがない。あるいは書かれていない。不安だけがある。あるいはそれを不安と名づけていいのだろうか。対象をもたない不安。それはこのような物語の形を取るしかない。実存主義の時代、キルケゴールの不安。「不安」の異常な意味づけがあった。

アンドレの「不安」の原因をさぐってもそれは無限に遡るだけで、その根源的な理由はない。アンドレはその無限に退行する迷路の中に迷い込んでいる。それは彼の内面の世界であり、外に向かって開かれていない。外の人たちは、彼の内面に入ることもできない。彼は世界の中でただ不可解な振る舞いをするだけである。ドンキホーテにはサンチョパンサがいたが、彼には誰もいない。彼は、自分が閉じ込められている内面の牢獄から逃れたいのだろう、せめて外をのぞく窓を壁の中に穿ちたいのだろう。その試みが、そしてそれがことごとく失敗することがここでは語られているのである。

以上は、私の思ったことである。だが小説は具体的なものなので、実際にどのように表現されているのか、見なければならぬ。そのためには何か概念的な装置が必要である。

ノートボームは冒頭に、ゴンブロヴィッチの文をモットーとして掲げている。「人間の別の目標、疑いもなくもっとひそかな目標、ある仕方では非合法のそれ、完成されていないものへの彼の欲求、不完全なものへの、もっと低くあること *Niederer-Sein* への、青春への欲求」(S. 221)。ノートボームは、ゴンブロヴィッチ Witold Gombrowicz (1904-1969) のフランス、プロヴァンスの Vence の墓地を訪れている。「世界と斜めに位置している作家が存在するとすれば、彼こそそれである。この偏屈さは、私が 1963 年に彼の一つの文を、私の小説、『騎士の死』のモットーとして選んだ理由であるに違いなかった。〈…〉『ポルノグラフィ』の中のその文は、あるパセティックな本の冒頭に置かれているが、その本を私は進み続けた

めに書かねばならなかった、それはしかし17年後に『儀式』でもって初めて成功することになった。私の主人公は、このモットーがそれを望んだように未完成であった、ただ彼は彼の未完成さにおいて没落したが、一方ゴンプロヴィッチはその未完成さを生涯、旗のよう掲げていた¹⁾。

「未完」性は直接的には、「私」の友人が残した原稿のそれである。「私」が完成したのも、最終的なものではないので、この小説自体にも妥当する。さらにノートボームの作家としての「未完」性にも妥当する（だがいったい「完成した」作家などいるのだろうか?）。そうするとこのモットーは一種の不在証明として挙げられているのだろうか。あるいは青春という「未完」の時代を述べるためにか。とにかく、ノートボームは「完成」を『騎士の死』の17年後の『儀式』に見ている。「完成」とは彼固有の文体の創出のことである。その17年間彼はおびたしい旅をし、それを記録し、詩やコラムを書いた。するとこの『騎士の死』の意味がますます少なくなる。『儀式』までのかなり混乱した試みの一つとして済ませることができるのだろうか。それに対しては、ノートボームが書いている「その本を私は進み続けるために書かねばならなかった」という文にこだわりたい。なぜ書かねばならなかったのか、その意味を探ることが、『騎士の死』を読むことである。

その意味は、二つの側面から考えられる。人生の、特に青春期の人間形成の意味と、文学上の意味である。だが恐らくそれらは交差しているのであろう。ラディカルに先鋭化されたアンドレの「不安」は、ノートボームのそれと重なるのだろうか。ノートボームはアンドレのように明らかに病気ではない。しかし誰が「不安」を感じないだろうか。ノートボームは、戦争、ドイツ軍による占領、両親の離婚、父の爆撃による死を体験している。学校を何度も放校されている。だからアンドレの不安の描写をその人生上の意味と文学表現の意味で考えることが、ノートボームの「書かねばならなかった」ことの分析となるだろう。

フロイトの本の中に、ルードヴィッヒ・ベルネの『三日間で独創的作家になる技術』の引用を見つけた。「二、三枚の大型紙を用意し、頭によぎる一切を、三日間たてつけに、ごまかしもへつらいもなしに書き記してみよ。自分自身について、妻について、トルコとの戦争について、ゲーテについて〈…〉最後の審判について、上司について、自分が考えるところを書き記してみよ — 三日もすれば自分が何と前代未聞の新たな考えをもっているかに驚き、まったく呆然としてしまうだろう²⁾」。

これはもちろん自由連想の、精神分析の技法に合流するのだが、文学的な技法として、私はこの小説に妥当すると考えた。文学に関しては、それは文体の問題である。それを私は、「症例の自己記述」と名づける。「私」の友人は、アンドレの姿を借りて、自分を見つめている。

その不安の核は何だかわからないが、その不安をめぐるアンドレの行動の軌跡が「不安」の強度を指し示す。「症例」は文学ではない。だが「症例」がその隅々にまで書きつくされるとすれば、それは「文学」に他ならない。

その場合、小説家は —「誰」か？— ヒーローであれ、アンチヒーローであれ、何かの具体的な空間に（この場合、スペインの島に行く船の中に）放り込むのである。そこに何人かの人物を配置すれば、物語は自動的に始まる。意識された、あるいは無意識の類型に従って。そして私が読む場合、どの程度「類型」的であるのか、ないのかを、私の限定された知に従って判断、評価するだろう。

1. 構成

「自己による症例記述」は、メタファーではない。この小説の大部分をなしており、文学表現の技巧を含めて、集中的に記述されている、アンドレの「不安」がそれを想定させるのである。だが「症例」は文学になるだろうか。内面の不安をさらけ出すのは、いかにも格好が悪いし、無防備である。つまり、症例で構わないにしても — というのは20世紀の文学は、かなり「症例」的であるからだ— それを呈示するにもなにか工夫が必要である。この小説ではかなり手の込んだ工夫がされている。この小説は、一人の作家が遺した原稿を友人が完成するという体裁をとっている。未完の小説を完成させた「私」がどの程度、加筆、修正したのかが問題となるだろう。

「私は彼が書いていたその本を終える。筋を私は考え出す必要はない、それを彼はすでにしていた。彼の本は、死んでしまった一人の作家についての本となるべきであった。一人の別の作家が故人の本を書き上げる。シンプルな原理。Droste Kakao 缶の看護婦のように。彼女は缶を手を持っている、そしてその缶の上にひとりの看護婦がいて、彼女は手に〈…〉。そしてそのように私はここに座っている、私の、彼の永遠に回転して離れていく作家と一緒に、彼らの死と、彼らを追って離れない作家たちと一緒に、その作家たちは彼らの本を終わりまで書く、しかし死につつある、などなど」(S. 223)。

文学とは、文学とは何かと考える媒体である、というベンヤミンの初期ロマン派の文学概念の綱領に従えば、読者は、その小説の中で示されている文学概念をさらに考え続ける存在である。だからこのココア缶の絵のように、始原に向かう無限後退は、奇異なメタファーではない。ここでは、そのメタファーは、「誰が書いているか」こだわらな、という意味だと思う。最初の部分では、「私」が現れ、コメントをするのだが、後になるとそれは殆どない。最後に、アンドレの死の後、「私」がとりあえずの終止符を置く。そうしないと物語は終わ

らないからである。つまり「誰が語っているか」は事柄に重要ではない。

彼の原稿は「想像できないほど乱雑な覚書、半ば完成した詩、日記、本の断片」(S. 223)である。「私たちの主人公は作家、アンドレ・Steenkamp」である。「私は私自身の空想を甲高い断片に役立てるだろう、私の観察能力が彼に関して気づいたことによって補足されて。それからそれに彼についての本当の物語の抜粋を付け加えるだろう」(S. 224)。だが「私」はその原稿の明確な上級審ではない。「私は彼について話しているのだろうか。彼が自分について話しているのだろうか。私は、彼を、彼がそうである主人公の場の上に書いているのだろうか。でもどの程度まで？ 私はどうなっているのか？」(S. 226)。最後までこの上級審的な枠は維持されるが、「私」と「私」の死んだ友人／アンドレは限りなく接近する。あるいは最初からそうであった。でも「症例」は文学にならない — 誰が他人の症例を読みたいだろうか — ので、この枠が考えだされた。

この枠、ここでは上級審としてテキストの中に介入する「私」は、文学的には効果的な手法である。表現のレベルが多重になることで、一つの表現が相対化され、それが他の表現の可能性を暗示することで「ココア缶」のように奥行きが現れる。文学表現をめぐる問題がこの構造の中に示唆されるのだ。

アンドレがスペインの島に到着するときの描写。「海は緑色、灰色、あるいは黒い。私は、彼のすべての比喩に理解を示す気はそんなにない。彼はそのうちのいくつかを、次のようなスタイルで書いている、つまり、〈海は猫の目のように青い〉、など。夜は〈二つに折れて〉消えた。〈遠方の大きな灰色の広間の中に〉島の形が現れる」(S. 226)。

登場人物は「私」によって改めて置かれる。島への船の中、「ひとりの男が彼の隣に立つ。いや、もっとよく言えば、私がひとりの男を彼の隣に置くのである。実際に起こった出来事の承認のもとで。ツイードをきた酔っ払いの神父である。サマセット・モームは彼を違った風に描写しただろうが、結局、彼は同じ一族の出身である」(S. 226f.)。シジル・クラレンス Cyril Clarence。「彼が出会った多くの聖人たちの最初の聖人」(S. 228)。

「私」が饒舌になるのは、「主人公」のアンドレが眠る時である。「ああ親愛なる古風な小説よ、そこでは次のように言うことが許された、つまりいま私たちは私たちの主人公をしばらく一人にしておこう、そしてAに行こう、Aで同じ時間に彼の生の秘密が明らかにされるのだ、と。彼は眠っている。腕を胸の前で組み、引きつって自分をつかまえておき、守っている。何から？ 彼は私から身を守っているのか。いま彼自身の言葉で彼を貫いている私から。〈…〉私はこの最初の部分を憎んでいて、再び私の忠実さを暗に示唆しなければならない、私は耐えている、この怠惰な自然主義的な語りを、と説明するために。その語りを通して私は無力に彼のパセティックな姿を見ているのだ。不安に、子供っぽい不安に占められ

た、苦しむ誰かを。私は彼を論じつくすことは許されない、私がいま知っている彼の未来をあらかじめ彼に叫ぶことは許されない。ノー、彼自身の手で、断固としたフェティシストのように彼の紙を私の紙の中に挟み込んで、私は彼の物語の中で彼について行かねばならない。彼が生きたが故に、罪の感情に他ならなかった、彼の青春についての恥ずかしさを覆うために、彼自身はシンプルな加算法で進んだ、それはもっと簡単である。〈…〉彼は彼の体験の総計である。彼の体験は彼の手の中に入り込み、彼の眼に色を与え、彼の口を形作り、彼の声の中でいっしょに話している。しかしそれらの相互の関係はもはや突き止められない。彼は、彼が彼の人生の毎秒であること、そのうちのとても多くが消えてしまったこと、消えてしまった時の中に消えてしまったことについて驚いていた」(S. 232)。

そうしてアンドレが眠っている間に彼の幼年期が語られる。でも「私」ではなく、元の原稿、「テキスト」が語るのである。6歳、「父親についてのほとんど唯一の思い出。椅子をバルコニーに置かせ、そこからたばこを吸い、黙って兵士たちを見ている男」(S. 233)。学校時代の押し花。「その花は、彼の黄ばんだ押し葉標本の墓地の中で、13年後もまだ偽りに、乾燥して咲き続けている。きちんと名づけられて。そのどの一分も、有効であった、まだ未来から観察されることのできない、未来からばかにされることのできない一分だった、自律的な一分だった」(S. 236)。

そして「私」は言う。「彼が自分に加えた切断と、私が彼に書き付けた歪曲の間のどこかで私は非常に明確な影を再発見し、彼を花輪で飾り、接吻して、英雄たちの国に送らねばならない。というのはそれを私はしたいからだ」(S. 240)。

アンドレが「目覚め」、実際に行動し始めると、「私」のコメントはほとんどない。「私」が口を出すのは、アンドレが眠っているが、かなり錯乱しているときである。そしてアンドレが死んだ後で、「私」は語るだろう。しかし「私」のコメントは、アンドレの上位の審級 Instanz にいる自分を想定しているわけだが、その他の大部分の、アンドレが実際になすことの描写は、「私」とアンドレとのそのような上下の位相関係を無効にする。「私」とアンドレの区別は曖昧になる。あるいは区別しても構わないが、物語の観点からは、重要ではなくなる。自己による「症例」を語りたいのだが、それでは露骨なので、文学的な体裁のために、このような枠の構造を仕立てた、そのように見える。そしてこのココア缶の構造、無限後退、悪循環の構造こそ、またその症例の核であるアンドレの「不安」そのものなのだ。

2. 島の人々、あるいは風景

精神分析において「症例」は解読されるべきテキストである。その解読は因果関係、原因

と結果の解明である。だから「症例」は解読を内在的に要請している。だがアンドレはそのような解読のプロセスに回収されない、彼の「不安」の自律性にこだわっているように見える。彼は解読を試みない。ほとんど治癒を望んでいないかのようだ。彼はただ苦しむ。そしてその苦しみの軌跡がかなり詳細に描写される。この小説はアンドレの不安が現実を描いた線の描写である。その描写の強度が「不安」の深刻さを予感させる。私はだからこの小説は「不安」の描写の可能性をめぐる小説であると考え。トマス・ベルンハルトの文学が、人間を罵倒するレトリックをめぐる小説であったように。「不安」という何かがあるのだろう、しかしそれは周囲の人間、世界、状況と触れ合い、火花を散らす、その痕跡においてしか可視的にならない。

「不安」をそれ自体として描写することはできない。私たちはただ「不安」の現れた現象を見るだけである。だから「不安」の描写を見るために、アンドレの不安が顕在化する契機としての場に従って述べる。「不安」とは人間関係によって測定されるものなので、アンドレから距離が離れているものから述べて行く。島の風景、島の人々である。それらを背景にしてアンドレに「近い」外国人たちの姿が絡み合い、最後にはすべての要素が合流する形で、「不安」が描写される。だが、それらの要素は「作家」によって置かれたものである。つまり、アンドレの精神の投影である。

アンドレから遠い自然と風景は、それが彼と無関係であるがゆえに、美しく見える。

「時折、霧のかかったオランダの朝に、荒野の探索行において一人の見えない狩人がはるか遠くで銃を撃つ、そしてこの短い明晰な爆発は人がそれをできるよりもっと明白に一つの幸福感を書き上げている、俺は生きている、俺は生きている、と。それと似ていると彼は考えた。朝は野蛮な、磨かれた明晰性を持っていた。床の赤いタイルの上に立ち、それから太陽の100倍の顔を見た。〈…〉彼は服を着て、外へ出た。クリアで透明なスペインの空気が彼を、愉快的な水のように包んだ。その水の中では、色が輝き、音がそんなにも完成された共鳴する明晰さをもっていた。そのような音を、北欧ではそのために独自に作られた空間でしか聞かない。決して屋外では聞くことがない。灰色の、悲しげな一日、風が学校の黒板の上をひっかく一日、深く、薄暗く襲いかかり、いかなる期待も起こさない夜、それから突然、次の日、オープンで朗々と歌う、光と音で満たされた一日。毎分が手に負えない平和と陽気さによって満たされて。開かれていて、明るい霊たちで一杯の息を吐き出す、空の月、ただここ、この海辺で。長いトランペットの音が太陽に向けて上げられ、海を越えて吹きならされる、岩の脇を通り、陸の中へ。彼は下町への長い距離を走らないために、自分を抑えなければならない」(S.248)。

これは小説の中で、殆ど唯一の肯定的な気分の描写である。島に着いたばかりのアンドレ

は他の人間から離れている。「不安」とは他の人間との関係に関する心の動きである。そしてその関係性は人間の条件である。当時のスペインはフランコの政権下にあった。しかしそれは、あるバールの「大きな、嫌悪の念を起させる Pepe。秘密警察への所属。壁に、20 か 30 の肖像画」(S. 243)、あるいは「The day of the AHRMY。鉄十字勲章を付けた海軍司令官」(S. 256) のかなりグロテスクな描写によって暗示されるだけだ。

漁に出る漁師たちを見てアンドレは思う。「アンドレは彼らを羨む、彼はそれに属していないから。神の名においてすべきことを持っている、魚を捕らえる、なにかをもって帰宅する。このぼろぼろの、屈辱的な不安をもってではなく。彼はその不安について考えることを拒否した。彼に思いつく唯一のことは書くことであった」(S. 246)。アンドレは、人間の共同体から排除されている、あるいは自分から離反した存在だ。

人間ではなく、風景がアンドレに救いを暗示するように見える。

「あえぎながら彼は丘の尾根までよじ登った、海への眺めはもっと広がった。塩の沼の後ろに彼は低い丘と長い白い海岸、そして再び海を見た。振り返り内陸部を眺めたとき、ふたたび丘が続いていた。高い緑の背をもつ波状形成物。そしてこのこわばった動きの中で彼は眺めている中心点だった。その中心で突然ものすごい静寂が起こった。光によって動かされて、彼の周りの風景全体が渦を巻いていた。彼が引き裂かれ、彼についての真実が鉄の筆で書きとめられるかのように。それはとてもすばやく起こったので、彼はその後落ち着いて考えることができる、〈めまいがする〉、そして慎重に木のもとに座ることができる。周りは完全に静かなので、彼は自分は叫んだのかと自問する。今は一になるのか。幸福は風景の中から霧散する。そして彼が町に戻ったとき、彼は絵葉書の上の一人の男に過ぎない。彼の両側に厚紙の風景が流れていて、彼の不安に気づかない」(S. 251f.)。

3. 島の外国人たち

アンドレはスペインの島に投げ込まれる。そこにはシリルやノース、画家のシャーマン、クララなどがいる。彼らも島に打ち寄せられたような人々だ。彼らはアンドレの新しい人間関係を形成する。シリルは、島への船の中で登場した、彼はアンドレを導く人である。彼はアンドレをバールに連れて行き、そこでアンドレは島にいる外国人に会うのである。そのシリルは作家らしい。だが、作家存在は、アンドレを不安にさせる。「皮膚と毛と一緒に彼はその作家の大食の頭の中に入る。その作家はすでに彼を利用し、そのために自分を憎んでいる。お前はここに座ってはいけない、とアンドレは考える。〈…〉お前は一人の作家の隣に座っている、お前は奪われる、俺は、利用できるものを持っていく、黄色い眼、おかしい癖、8

時前に8本のシャンパンの小瓶を自分の前に。すぐに俺はそれをメモするだろう。それによって俺は敵よりも泥棒だ。考えないこと。シ ril の周囲に人か座る。小説の人物たち」(S. 249f)。アンドレはシ ril の中に自分を見ている。他にニューヨークから来た、作家のノース、画家のシャーマンなどがいて、その画家の家にアンドレは数週間とどまることになる。シ ril の提案で、Santa Eulalia、それから San Carlos をみんなで訪れる。

4. クララ

Santa Eulalia でシャーマンはクララを紹介する。シ ril やシャーマンが同じ仕事の間係を示すならば、クララは、愛の回路を示す。それは人間関係の中でもっとも親密な、それゆえもっとも危険な関係である。クララはパールでアンドレに紹介されるが、「後になっても彼はまだこの瞬間のテノールを覚えていた。そして彼の最初の考えは、これは、自分が知ったあるいは知りたいと思うすべての女をまとめたものだ、というものだった。彼はこの思い出からもう離れることはできないだろう、と」(S. 264)。その時アンドレは酔っていたのだが、「ノースの声は彼が手術された時のように、ゆっくりと退いていく。〈…〉彼は心地よい静寂の中に沈んでいく、雑音の皿が再び開き、騒音が増加し、ゆっくりと戻ってくるまで」(S. 265)。彼女は、「あなたは失神していた」と言う。

この「失神」はクララの出現に対する警告、防御の無意識の反応である。クララは、世界との接触のもっとも基本的なパターンである「愛」の形象としてここに登場するのだが、アンドレはその愛の回路に入ることができるかどうか、「不安」に思う。それをアンドレは世界と結び付ける道だとは認識できない。クララの話は、スフィンクスの謎のように、アンドレの愛の歩行能力を瀬踏みしているかのようだ。San Vicente へ行く途上で、「〈あなたはなにを考えているの〉と女は尋ねる。アンドレは思う、俺はなににも考えていない、俺はこの瞬間全体を自分の中に入れ、あくせく働いて自分をだめにする。これは一つの長い物語の始まりだ。そこからなにが生まれるだろうか。〈…〉女は、眠っているシ ril を見て、〈私は、すでにすこしばかりもうそこに存在していない人間たちを愛している。彼がとても酔っていると、私は、彼が死にかけていると思うのよ。でも彼は死にたくない。彼はこのおかしな、古い肉体で走り回っている。肉体！初めは少し空気、私たちの場合だから空虚。それから衣服の層。それから肉体。もし私たちが現実には存在していなければ、もしこの輝かしいあるいは老衰したものが、私たちであるところすべてでなければ。あなたは肉体が好き？〉」(S. 269)。

クララの言葉は謎めいている。韜晦さがアンドレとの距離を測っているように見える。逆

に言えば、韜晦さの形に彼女の関心が表現されている。アンドレとの関係において彼女の内的な反応が語られるのだが、彼女自身のことは不明なままである。「彼女の父親がパルチザンによって射殺され、母親と一緒に物置に隠れた」(S. 346)と彼女の過去が触れられるだけだ。物語的にはクララはアンドレとの関係においてのみ意味を持っている。

「彼女はアンドレの顔を気の抜けた灰色の光の中で向きを変え、なんどもこの顔の中のもっとも弱い箇所を探す。その顔は一人の人間あるいは愛人の顔ではない、しかしそれは彼女をひきつける、彼が名付けたような苦悩の故ではない、そうではなくてそれでもって彼が老いやデカダンスやこの媚びるような苦悶を操作する、計算する無垢の故なのだ。彼女は彼が避けようとしていること、戻ろうとし、発見されたくないことを感じる、その発見は関係の不可能性を明らかにするだろうから」(S. 325)。

アンドレの「不安」はクララという回路を通してもっとも鋭く現れる。まさにクララが彼を観察しているから。「彼女がアンドレの写真から、アンドレが気づくことなく、描いたスケッチ。すべてがこの写真の中にある、感傷性と傲慢さの結晶集合組織、彼自身がほとんど知らないが、そこで彼を破壊する憎しみ、彼を駆り立てているのは憎しみと攻撃性であることを彼が知らないから。そして彼は苦悩している、と彼女は思う」(S. 338)。

アンドレの「症状」は、クララを媒介にして顕在化する。物語的には彼女はその触媒の役目を持っている。

サン・カルロスでアンドレは教会に入る。

「観光的な午後の中に、低い前庭を持った農民教会がある。アンドレは一人で粗い漆喰の壁際に立ち、そこに額を休ませる。壁に自分をくっつけながら、アンドレは幅の広い緑色のドアの方へ行く。神の家はいつも開いていなければならない。主はそこにいる。君たちを呼んでいる。〈…〉彼はドアを開け、誰か続くか、見まわす、そして入る。〈俺は再びここにいる〉と彼は大きな声で叫ぶ。それは響く。硬直した石灰のような運動の中にとらわれているマリアは、驚いて、醜悪な儀式を見る。彼は一番遠い隅で身をかがめ、吐いている。胃腸が打ち立てる波。彼がかつて *Biarutz* で溺れかけた時のように。どの波も彼を別の方向へ突いた。ますます岸から離れて。岸の人間は、彼の手の動きを、遊んでいると思った。それは正しいと、彼は思った。彼が泣きながら聖水盤に近づき、その中に手を入れ、聖なる水でぬれた手で顔をたたいたとき。そして彼の涙のカーテンの後ろで、ピロードの祭壇の布上の刺しゅうされた文字を読んだ、*amor omnia vincit* 〈愛はすべてに打ち勝つ〉。そのとき、彼に向かってくる彼女の声、〈何をしているの?〉」(S. 272)。

クララは彼を連れ出そうとするが、「もう一度彼は振り返り、そこにろうそくが燃えているこの像を示し、言う、〈俺が生きているかぎり、このマリア像はここに立っている〉。それ

はなにを意味しているのだろうか。〈俺とは独立して、この像がここに立っている限り、俺はすこしだけより少なく一人だ〉という意味で彼はいくらかパセティックに考える。しかし彼はその考えの中に、説明されるべきいかなる現実も発見できない」(S.273f.)。

アンドレの「意識」の描写は、「意識の流れ」の手法である。イメージが、脈絡もなく、時間に関係なく浮かび、沈み、現れ、消える。その意識の混沌とした流れに対して、マリア像は彼がいなくなってもそこに立ち続けるだろう。それが現実であり、世界だ。自分に無関係に存在する世界。通常、それは自明のこととして受け入れられる。その現実を鏡として自己が形成される。ところがアンドレは、世界を他者として認めることができない。彼はあまりに自分の世界の中に閉じ込められている、「自己」に苦しんでいる。クララもおそらくアンドレに親和した存在である。しかしアンドレはそれを認識できるほど、他者を外部として見られない。アンドレの「不安」はこの自己のことである。彼は自己の中に閉じ込められている。世界は、ただその自己の中に回収される対象としてあるだけだ。

だがこの自己の世界 — 多分、「意識」の世界と言ってよいのだろう — は強力な固有の論理を持っていて、ブラックホールのように、逃走路を許さない。そこでは「距離 = 延長」の概念がない。そうして、アンドレの不安（内面）というモチーフの果てしない変奏が続く。それは同一の「不安」なのだが、それに関して文学表現の可能性の実験が行われるのである。

5. フラッシュバック

「意識」の中で時の流れは直線的ではない。時間のカテゴリーが有効ではない。それは物語も同様である。『フィリップと他者たち』の中でもフラッシュバックが挿入されていたが、ここでも、夜中にクララの家にいるアンドレは、彼がどのようにしてそこに達したかを振り返る。これは文学的な技法だが、意識が自分を振り返って見ているのである。ひとつの「症例」なのだ。あるいはアンドレの「夢」であるかもしれない。この小説自体が「症例」であるとすれば、それは「著者」の一つの夢である。

「始められた、そしてもう終えることができない。彼は古典的な夜の中に白く立っている。開いた窓際に、海に向いて。彼から1メートル離れて、彼女が動き、ベッドの中でうめく。彼は彼女の方へ行き、彼女を見つめる。顔は極端な未知性に歪められている。それはもう彼が寝た女の顔であることができない。彼はその顔をすこしほつれた髪のところまで上げる、それから短く彼女の開いた口の中に息を吹き込み、近い所から彼女の顔の中の斑点を観察する。彼がシーツを取り去ると、彼女はそこに裸で横たわっている。その中に人間が刺さっていない、丸められた肉体のように。一つの物故した、見知らぬ物体、すべてのものから成立する

ことができるであろうもの。彼は彼女の腕の乾いた肌をなでる」(S. 278)。

それから時間が遡られる。アンドレとクララの言葉が交互に現れるが、それは対話ではなく、交互に独り言を言っているように見える。アンドレ、「俺はますます少なくなる、どの経験によっても俺はもっと少なくなる。俺は、自分がどのように消耗するかを眺めることができる」(S. 282)。クララ、「あなたが思うことは、あなたにとって意味を持たなかった。あなたは役者よ。つねに自分だけを眺めている役者。風景と一緒に、取り巻き連中としてのそのつどの環境とともに自分を。そしてあなたはなにも知ることはない。そしてあなたがそれについて考え始めるのならば、あなたはまたあなたの役割を台無しにする」(S. 283)。

クララは、小説の構造上、他者として、「私」と同じ上位の審級である。アンドレはどんなにあがいても彼女に到達できない。

「〈地図が白く完全に空っぽなスペインの真ん中に行き、そこにとどまるのが、俺の昔からの夢だ〉。低くほとんど笑いながら彼は付け加える、〈そして苦しむために〉。女は向きを変え、丘を上る。アンドレは、彼が言ったことへの嫌悪を隠すために、彼女がそうするのを知っている。そしてそれがまた少し笑う理由だ。それでも、彼が自分の前に掲げている鏡の中でそれは悪くなかった。つまり十字架のヨハネス風の顔立ち、彼の後ろの荒涼たる風景によって強化されて、盲目の白い眼、そしてその内側で、ただ所有者にだけ見える、真理の最初の兆し、ただ苦悩によって獲得された」(S. 284)。自己の中に閉ざされている人間はナルシストである。だから他者が見えない。あるいは見たくない。見れば、自己愛的な自己が壊れてしまう。そしてクララはその苦悩するナルシストに魅了されるのである。

「自己」に囚われた人間は、自分にとっては悲劇的であるが、周囲から見れば滑稽である。アンドレが他者と触れる場面は、その悲喜劇性がうまく表現されている。クララにはスペイン人の恋人がいた。そしてクララはアンドレを選んだので、アンドレはそのスペイン人と争わなければならない。Santa Eulaliaのクララの家、Villa Gertrudis。

「女は、あなたが片づけて、という身振りをした。彼は汗が出はじめるのを感じた。彼女は歩き続けたが、廊下の真ん中で戻ってくるのが聞こえた。もちろん、彼女はそれを見逃しはしないだろう、戦いがある、彼女を求めて。彼はスペイン人に〈帰方がいい〉と言った。スペイン人は、彼女への言葉が役に立たないので、華麗なポーズを取り始めた、苦悶、絶望、懇願して天に上げられた腕、震える口髭。アンドレは、そのバカ者はどんなに彼女を喜ばしているかわかっていない、と思った。その素人芝居が続いている間(君は俺の生だ〈…〉)、アンドレは前に進み、彼に一発食わせた。男は彼の眼の動きを静止させ、アンドレを再び見つめた。すべての悪しき夜、すべてのナンセンス、彼女の軽蔑。それじゃまるで彼が彼自身の顔を見ているかのようだった、一つの綿の顔、すべての苦悩に準備した、どの屈辱も覚悟

して。なんとと言う未来の鏡が俺の前に掲げられていることか、と彼は思い、そのような怒りを込めてこの顔を殴ったので、男は後ろによろめき、泣いている装飾のように柱の脇に横たわった。彼女はとどめの一発のためにもう一度振り返った。アンドレは家に入った、手を洗いながら、彼は月に照らされた庭の道を見た。俺の人生からの一つの場面。ショット、ドアの中の彼女、庭の道の上に彫られたドアの影。後ろに黒、海、夜。そして柱に押し付けられている男、彼女に与えたお金を求めて叫んでいる。棕櫚の木。それをただ書き上げよ。彼は手を洗い終わった。彼が男に与えた打撃は、彼ほど彼女を欺かなかった、軽蔑がすでに彼女の眼の中にあっただ」(S. 290f.)。

アンドレは、女を求めて他の男と本気で殴り合うことができない。「女を求めての争い」という観念を演じているだけだ。そしてアンドレはそれを意識している。具体的な、物質的な現実、彼に拒まれている。「性」も同様である。女の具体的な肉体を前にしてアンドレが感じるのは恐れである。観念やイメージが渦巻く状態だ。

「彼は女を見る、部屋が崩れ、光の中でずれるのを見る、隅にいる鉄の顔をした彼女を見る。その隅には木の枠の鏡がかかっている。焼きつくすように書くこと *Das verbrennende Schreiben*。彼はそれを考え、それが何を意味しているかと思う。何度も彼女は彼の考えの中に入り込んでくる、この甘美なメキシコの詩句〈…〉と焼きつくすように書くこと。足を一ミリ動かし同時にこの燃焼を一緒に引っ張っていくこと。汽水性の、青白く焼き網の上に横たわっていてマッチのように曲がる、作家の魂。〈運命が我々を打つのだけど〉。〈…〉彼の肉体のどの空洞においても叫びながら彼は最悪のめまい感に苦しむ、今世界が彼から折れるだけではない、彼自身が自分から折れていく。そして何度も彼の言語の故障している機械が作動し、比較やメタファーを探す。しかし彼には何も思い浮かばない」(S. 292)。まさにこの観念性が、アンドレの病なのだ。具体的には「ため息をつきながら、泣きながら、彼は窓のところへ転がる。〈…〉ぬれた布で彼女は彼の目の下、口の周りの湿りけをぬぐう。震えはゆっくりと癒え、病人はベッドに行き、彼女と人形のようにセックスする」(S. 293)。

ここまでの「クララとの出会い」のフラッシュバックの内容である。その後アンドレは睡眠薬を取り、眠る。そして一種の「上級審」から「私」がアンドレに話しかける。

「君はそこに横たわっている、よき友よ。君は枕の上で転がる。とても用心深く、君は考え始める。その夜の彼の不安が戻ってくる時の苦痛が彼を一瞬間の間惑わせる、そしてこの当惑は憎しみと同時に恥ずかしさである。彼は自分を憎み、恥じる。というのは彼の不安、それは彼なのだ、そして彼はそれを知っている。彼に降りかかってきたもの、彼の不意を襲ったものは何もなかった、そこに導かなかったものは彼の人生において何もなかった、昨日の不安を作りだすことに貢献しなかった瞬間は一つも彼の人生になかった。彼はベッドのとな

りにタバコをみつけ、火をつける。女が目を覚ます、彼女は裸だ、彼は目を背ける」(S. 296)。

このパセティックな調子は美しい。ギリシャの運命劇の中の主人公＝英雄のように、逃れることのできない力によって破滅していく人間の姿は美しいのである。この比喩は唐突ではない。アンドレが「不安」と呼んでいる、精神の状況は、運命と等価である。「彼は〈いま何をすればいいのか〉と思う。そして彼は彼の人生の個々の瞬間の間をさまよう。ひょっとしたらいくらか郷愁と共に。どの瞬間も、彼がここに立っている、その仕方の一部であるからだ。しかし映画の巻き戻しは映画のための説明だろうか。いずれにせよ映画である。〈…〉世界は舞台、人間は端役、一人の共演者もなく、唯一の醜くされた観客としての彼」(S. 297)。

6. 迷路

アンドレは内面の迷路の中において、そこから抜け出せない。アンドレが自分の「不安」についてどんな診断を下しても、結局彼は「外部」を持たず、ココア缶の絵のように、「自己」の中に無限に退行していくだけである。だから自己からの離脱を予感するときだけ、彼は幸福の予感をもつことができる。

雨の中、アンドレは画家のシャーマンと向かい合う。「〈お前は臆病だ〉とシャーマンは言う。〈それができないから、したくない。俺はすべてを見る、でもそれは十分ではない。俺は創造することができない。不安と知性は十分ではない。俺は力がない〉。今彼に、どんなに大きな声で彼らが叫んだか、どんな喜びがその際に関与していたか、が意識される。彼らは雨の中に立っている、シャーマンは、〈働け、お前は働かねばならない〉と叫んでいる。シャーマンは話をする。(Jones Beach を散歩した。少なくとも 1 キロの長い足跡が残っていた。白い光、アメリカの光。空はすっかり朝のネオンでぬれている。ただ海だけが遠方で、色で塗られていた。その一日。私は足をこの足跡の一つの中に置く。それはぴったりと合った。しかしこの瞬間私は、海がすべての鎖を一挙に洗い流すのを見た。私はそこにいなかった、そこを歩かなかった。誰もいなかった)。〈今にモラルだ〉とアンドレは思う。しかし何もこなかった」(S. 306)。

シャーマンはその話をするだけで、そこから教訓を述べない。これは人間の足跡、仕事ははかないものだから、形あるものとして残しておけ、と言っているだろうか。でもシャーマンはその「モラル」を言わない。彼が言おうとしていたのは、その足跡よりも、Jones Beach の美しさである。その朝の「アメリカの光」の美しさである。その美は、彼が砂浜につけた足跡によって可視的になった。画家のシャーマンにとって、その足跡によるように、自然の美を可視的にすることが芸術なのである。

だがそれが見えるようになるためには人はまず歩かねばならない。足跡を残さねばならない。若いアンドレにはそれが分からない。彼は「書けない」と言うが、それは文学的な才能やスランプの問題ではない。生きることへの信頼の問題だ。だがそれは生きなければ見えてこない。書くことの意味は、書くことによってしか見出されない。その試みがこの小説そのものだが、その小説の中の主人公であるアンドレは、一步も踏み出せずに立ちすくんでいるのである。あるいはアンドレはその「不安」の底まで達しなければならない。

不安の極点が目指されていると言えるかもしれない。「症例」は隔々にまで記述されなければならない。クララの一晩の後では、彼の「不安」は鳥とか友人たちとかに分類されない。すべてが一緒になって、アンドレの「症例」世界、彼の内面の苦悩の世界を構成している。それは文学的表現の実験となる。

Pedro のパール。

「彼は緊張し白くなるのを感じる。彼の皮膚は実際に彼の顔の上でピンと張る。彼はその上をこすろうとする、少なくとも皮膚を落ち着かせようとする、しかし彼は、1分後には震えるだろう、もう話すことができないうだろう、パニックになるだろうということを知っている。彼は左手の指の根元の関節を歯のあいだに指しこみ、この詰め物をされた口でしゅうしゅうと音を立てる。俺は望まぬ。しかしそのいとわしい回転木馬は動き始めている、死と無。俺は死にたい、不安を持ちたくない。恐怖のイメージが揺らめく、そしてもちろん彼女が彼のところへ来るのだ。彼の方へ、今彼女は彼を認めるので。また、この男は狂っている、本当に狂っている、と女は思う。見てられないわ、この痙攣した顔、若きウェルテル」(S. 313)。

「〈お目にかかりましたか〉。上品な声。鋭く刻まれた顔、茶色で同時に崩壊して、海風とアルコールの間の日常的な戦い、それを越えて完全なメイキャップ、それが彼を見ている。鉄の眼。〈あなたはとても病気の人に見える〉。シ ril がクララの友人と言う。彼女はクララに、〈あなたの友人にとっても病気に見える、と言ったんですよ〉と言う」(S. 314f.)。

「ノースは、〈彼は内部に白痴を持ったローマの教皇に見える〉と言う」。老婦人の夫の「青い完全に空虚な眼が彼を見る、この男は俺よりももっと少なく存在している、とアンドレは思う。この考えの何が彼の中に言い難い陽気さを引き起こす」(S. 315)。

「動いている他者たちの中に彼女がいる。未知の女。彼の方を見ない。彼は彼女のところへ行こうとするが、後にしなければならない無限の距離がある。彼は時計を見る。14時14分。列車がこの空っぽの男からエスプレッソ・マシンのところのクララまで行く。風景は無限だ」(S. 315)。

「すべては縮小し、膨張する。ハエは歌いながら消え、冷蔵庫にぶつかる、大きな緑のピンとともに戻ってきて、彼女はそこから一杯を注ぐ。すべては縮み、膨張する、パールの隅

はいまはるか離れている。床は湾曲を見せる。どれくらい前に彼は水を Pedro から受け取ったのか。ペドロ、ハエ。アンドレは水を飲む。16時14分」(S. 316)。

ノースが来る。「〈お前は病気か〉。千回もそう聞かれた。もちろん陰謀だ」(S. 317)。アンドレはノースによって外に連れて行かれる。

「〈お前の内部の白痴〉とノースは言う。しかしアンドレの中で見張りをしている明敏な文学者が彼にブレーキをかけ始める。不安は言葉で満足させられる。ノースがバールに消えると、彼は落ち着き始める。これが書くことの代償であるなら、俺は書きたくない。彼は一つのことがらにそんなに確信していたことはない」(S. 317)。

「病気か」とアンドレは何度も言われる。それは滑稽な場面で、そこでアンドレが「やれやれ」と自分を笑うことができたならば、彼は病気から癒されているだろう。それが彼はできない。(あるいは、それを描写すること、症例の自己記述によって、それを試みている)小説の中ではアンドレは彼の「不安」の極限にまで苦しまねばならない。それは小説のロジックである。

あの老婦人、Cameron 夫人を訪れ、「他者と一緒にいることの窒息させるものが今ほど彼を麻痺させたことはなかった、午後の怠惰な溺死が始まる、気分はますます危険に空っぽになる」(S. 324)と感じる。夫人の犬を蹴飛ばし、ノースと殴り合いのけんかとなる。殴り合いは他者との肉体的な接触である。自己がいなくとも厳然として存在する外部の世界との接触である。スペイン人との殴り合いは、芝居として表象されていた。ノースとのつかみ合いは、夢として表象されている。句読点のない描写は、現実の物体が現れてきても、ただアンドレの意識の中の出來事ではない。アンドレは「自己」の中に閉じ込められている。

7. カットバック

その後、クララの家で「彼は灰色の朝の光で目覚める。〈俺は死にかけている〉と彼は自分がはっきりと言うのを聞く」(S. 328)。彼は自分でそれを言うのではなく、そう言っている自分を聞くのだ。あたかも「症例」のように。それに続く、アンドレの「不安」は極限である。そしてその極限に見合った表現がなされている。それはアンドレとクララの別れを記すものだが、アンドレの精神の最終的な破綻を記している。

「彼の眼はぞっとするほど彼の活動力の後ろに後退したままなので、彼は眼を殺したいと思う。何度も眼は灰色の光の中のこの顔からこっそりと立ち去る。しかし数えることは続く。見ることはそれらを数える。盲目の、眠りの中に閉ざされた眼。彼の額、頬、口。〈…〉彼の手はそれを見る。その指は喉の皮膚の上を漂っている。これは恐ろしい誘惑である。彼は

この手を喉の上に落とさせ、締め付けさせないだろうことを知っている。しかし彼はとても自分に対する不安につかまれていたので、彼女を起こさないようにゆっくりと慎重に立ち上がり、彼女から離れる。机の上のはさみを隠す。ナイフを彼がもう見ないであろうところに置く。しかしその存在は白い実体、例えば肉を刺し、切り、穴を開け、裂く。呼吸をせず、彼はそのイメージから向きを変え、浴室へ行く。彼は眼を鏡の中のこの眼の中に置く、しかしそれらは肉と血からできた眼ではない。彼は、いつも俺は死ぬと唱えているこの男と何の関係もない。彼は心臓が全身で鼓動するのを感じる。吐く。出来るだけ多くの空気を呼吸する、まるでそれで永遠に生きるかのように。後ろでかすかな音がして彼は振り返る。彼女がそこに立ち、彼を見つめている。彼はハローと言おうとするが何も出せない。彼女の顔は格子を入れられたようで、彼を撃退している。恐ろしい静けさの中で彼の呼吸が外の木々よりもっと悪く聞こえる。彼は彼女のところへ行く—いま金切り声、叫び声。円が閉じられた。叫び声、何千もの喉からの叫び声。男は回転し、彼の服の金が動く。溶ける金の中で彼は真ん中へ行く。トランペットの響き。彼は toril (牛のいる囲い) の穴、口の中を見る。静けさが昼のように始まる。闇で盲目になって雄牛が走って出てくる—」(S. 329f.)。

初めてここを読んだとき、印刷ミスではないかと思った。読み続けると、アンドレとクララの場面と闘牛の場面が交互に現れるのがわかる。今までの文体は「意識の流れ」の手法で説明されるが、この闘牛の場面のカットバックは斬新である。映画のカットバックは、ショットを交互に見せ、それらのショットの同時性を表すが、ここでは同時性はない。そもそも何の関係もなく、読者は何かの因果関係を見つけだそうとして当惑する。

主語は「闘牛」の段落の前の段落の最後の文にある。「彼は」,「手を伸ばし、彼女の胸を捕まえる、彼女は以前にまして彼を憎む。彼女は彼を突き離す。破局の伝令。唇を噛みながら彼は影に支えを求める。彼女は弱さを、感動を—」(S. 320)。

「電光石火の動きで彼は capa (ケープ) を空中に振る。数千人の声は不在である。彼は紫を輝かせる。雄牛は向きを変える。男は変化し、ひざまずくものとなる。彼の顔は、死を予言する危険な仮面のままだ—」(320)。

「を耐えることができない。彼らは二人とも手首の時計の音を聞く、古風な戦争からの大砲の射撃。彼は思う、砂時計は逆さにされた。俺は空転し始めている。彼女は強すぎる。不安が俺を囲んでいる。誰もその場にいることはできない、それは無だから、あるサロンにおける扇子への不安。しかし俺は俺の武器を手に取りねばならない。彼女が俺を—」。

「動物は向きを変えた、角が capa を捉える、武器なしに彼は一人で立っている。砂との出会い。群衆は犠牲のにおいをかぐ、彼は barrera (柵) に逃げる、影は彼の金の上に落ちる。光が肉体の眼の中に大きな針のように立っている—」(S. 320f.)。

「〈…〉女は、どのように昆虫が何かを言うために脚を上げるかを見ている、そして言う、私は望む、あなたが—」(S. 331)。

「屠殺の兵士たちが馬で登場。馬上の男が雄牛の黒い皮に、首に槍を突く。血—」(S. 331)。

「あなたが出て行くことを。うまく行かない。私は再びここでひとりになりたい。彼女は口を開く、彼を咬んだ口を。しかし何も言わない。彼は、ここでそんなにも見知らぬ女と一緒にいることへの嫌悪のあまり叫ぶのが一番いいのだが〈…〉—」(S. 331)。

〈…〉

「剣は雄牛の中に突き刺さり、骨に当たる。空気の銀色の部分のように剣は高く輝く。そのすべては生と言うもので、そして生は死にかけている。〈…〉見ろ、その肉体はよろめく、倒れる、そして生と死と一緒にこの肉体の中でする小さな猛獸的な跳躍、一つの致命的な流れの打撃、とっくに彼はひっくりかえていた、太陽—」(S. 335f.)。

「〈…〉〈悲痛に泣きなさい〉。彼はばねのように飛び上がり、彼女の手には噛みつく、驚いて彼女は手を上げ、その血を見つめ、彼にキスをし、その際に血を少し彼の顔の上に垂らし、言う、〈私たちは始めるべきではなかった〉。しかしこの弱さは他のすべてよりももっと破壊する、いま生まれる、率直さと同情に耽る状況—」(S. 336)。

「〈…〉太陽は闘技場を離れる。影の翼の中を彼は行く、彼は消える。彼は描写不可能な疲れが彼の中に巣くっているのを感じる。〈…〉水が彼の手から血を洗い流す、血は消える、もうない—」(S. 336)。

「同情、彼女が獲得した勝利、今なにも必要ではない。彼は彼女を放し、極端な絶望とともに廊下に逃げる。今まだ芝居を演じなければならない。彼女は言葉でもって彼を追う、彼らが互いに注ぐ、滑稽な対話を心配しながら、それはもう存在しないものの単なる延期でしかないのを知りながら」(S. 336f.)。

映画では、脈絡とは無関係なショットをつなぐモンタージュがある。その意外性がショット自体を強化するのだ。この「闘牛」のショットは、たぶん「島の人々、土着性」の文脈に分類できるが、スペインだから闘牛というのはいかにも安易な発想である。(アンドレの姓は、Sreenkamp である。私はオランダ語を知らないが、ドイツ語で闘牛は Stierkamp である。ジョイスの言葉遊びは多言語に渡っていた。闘牛のショットの登場も、この名前にも関係すると思う)。だがこの闘牛士は違う。闘牛の起源は分からないが、宗教的な犠牲の儀式であるように思う。それを行う司祭が闘牛士だ。観客は共同体としてその儀式に熱狂とともに参加する。しかし闘牛士=司祭はそうではない。少なくともこの闘牛士は近代人である。自分が血の儀式を司る司祭であると意識している。そこには陶醉はない。共同体の制度として牛の殺害を行うもの、その虚無をノーテボームは近代の芸術家の中にも見ていたのかもしれない。

大胆な表現手法だが、それが成功しているのかどうか私は十分判断できない。意識の流れにはどのようなものも登場可能なのだから、それが段落の形で交互に現れても、不思議ではないし、別にその文脈に論理的な合理性を求める必要はない。文学表現としては、この「カットバック」の手法は、『フィリップと他者たち』で述べた「枠構造」の延長にある。また後の『オランダの山の中で』や『存在と仮象』の中の、作家と、彼が書いている小説が交互に章として現れる構成にもつながる。これも「誰が書いているか」という語りのテーマにかかわる問題である。とにかくこれは、クララが彼を拒否し、アンドレが最終的な敗北を認める場面である。もう彼には逃げ道はない。彼は闘牛士ではない（彼は刃物を隠した）、殺される雄牛である。

8. 死

物語の力学は終わりとして「死」を指している。ノースがシシルの心臓発作を告げ、アンドレに会いたがっていると言う。「〈ロンドンを離れたとき、死者として戻るだろうと思った。私がそれを欲するからだ〉。シシルはゆっくりとクッションに身を沈ませ、横向きになった。その周りにガラスがあれば、彼はスペインの大聖堂の蠟のような挑発的な聖人の一人となるだろう。神の冷凍庫の中で永遠に見世物とされて、不妊や精神的な混乱に抗して」(S. 342)。彼は自分の人生について語り、アンドレは、告解のように、それを聞く。「アンドレはこの流れ出ていく生を新しい衣服のように身にまとう、自分の不安をあたたかいままに保つために、同時に彼は死の床での聞き手を演じている。できるだけ静かに坐り、鏡を演じている。老人は鏡を自分の前に保ち、彼の人生全体を描き入れる。彼、鏡はそれを吸収し、もう書かないことが残念だと思う。というのは俺はもう書くつもりはないからだ。離れて行きたいからだ」(S. 343)。

アンドレは、シシルが自分を映す鏡となる。そしてアンドレにとってこの「症例=小説」は自分を映す鏡である。同じものを映しているのだから、そこには「外部」がない。ココア缶の絵のように「自己」が無限に後退していく。

「医者が来て、アンドレは連れ出され、両者がドアのところにいるとき、シシルは死んでいた。私たちの主人公は、そのガラスのチドリの卵を閉じることを拒否する」(S. 344)。

シシルはアンドレが島に来た時の船にいて、アンドレを島に導いた。そして死者としてアンドレを島から連れ出す。「アンドレは、彼がトランクの奥深くに詰め込んだ粉末のことを思った、二人の mozo (若者) がシシルの遺体を飛行機に詰め込むのを見た」(S. 345)。

飛行機からアンドレが見る「風景」は美しい。

「高いところから彼は自分の肖像をじっと見つめる。貨物室の棺の死体はもういちど人間となって、ツイードに包まれ、手すりのところに立ち、彼に話しかける。というのも時が何の意味を持つだろうか。すべてが常に、不斷に起こる。彼は糸のように彼の運命の針の穴に通される。飛行機は船に挨拶するために短く下降する、それは本当に島に来た時と同じ船だ。下降によって押しつけられた空気が彼の体の中で力強く上る、めまいが彼の目の後ろで渦巻く。しかし彼は船が消えてしまうまで眺める、それからは海以外に見るものは何もない。ピカピカ光る板、その上に彼らの影、小さな前進する影。その中に彼とシリルがいる。その影は騒音を出す。(彼はタバコをつける、考えはまとまらない) オランダの家に。同時に比類のない悲哀。シャーマン、彼女、そして島に関しての悲哀、彼は健康になろうとした、岩の上に横たわり、明るいブルーの服を身につけ、褐色になろうとした、子供っぽいこと、願望、その後ろに災いが隠れている。飛行機が編むゆっくりとした曲線の中に彼はもう一度島がそこに横たわっているのを見る。今もちろん無限に遠くに去って、一つのヴェールの中で向こうに流されて。これが彼の過去の現実と関係があるということは真実でありえない。ただイメージ、イメージがいやおうなく浮かびあがる。ますます洗練されて、壁の一部、植物の葉、彼女の浴室のタイル、一枚の紙の上の名前、手の中のグラス(誰の手だったか)。島は海と一つになる、離れていく、しかし彼らはそこにいる。彼はここにいる。彼がそこに戻りたいと大きな声で言う、と思う。でも低く言うだけだ」(S. 348 f.)。

来たときは船から島が見られた。出るとき飛行機から島が鳥瞰される。その美しい風景はアンドレが最後に見た生の美しさの姿である。

マドリッド。空港の遺体。「泥色の、四角のブロックの形に彫刻された都市が飛行機の方に来る。彼は湯気を立てている光の中、階段を降り、泳いでいるコンクリートの地面に立つ。彼は、作業員が棺を地面に降ろすのを見る。彼らはシリルを知らなかった、シリルはひとりの死者に格下げされた。だれもアンドレのところに来ない。彼は島でイギリス領事に、棺がイギリス行きの飛行機に乗るように配慮することを約束したのだった、作業員は去る、彼はゆっくりと棺から離れる、それは静かにたいそう孤独に銀色の飛行機の下に立っていた。〈さよなら、シリル〉と彼は言い、走り去る。コンクリート平面の最後で彼はもう一度振り返る。彼は口を開いて一人の男に何かを言おうとする、しかし言葉は出てこない。何の指令もない。恐ろしい渴きが彼の舌の上、歯の間にある。無力に彼はその男、棺、彼がその中に横たわっているのを見る遺体を見る。彼がいま後ろ向きにする歩みは、ながく続く。誰も棺のところへ行かない、誰が棺のことを気にかけるのだろうか。彼は速く数歩後ずさりする。彼は化学的な温かさの中にたれていた手を差し出す。ノー、ノー。滑走路には人間はいない。飛行機だけだ。一機の飛行機も棺のところへ行かない。彼は逆を向き、口の前に手を置いてタクシー

まで行く。運転手は何も聞かずに、都市へ出発する。涙を通して、彼は死んだように静かにコンクリートの上に立っている棺を見る。そのとき一つの道路のカーブがそれを切断する、そして新しい罪が彼の中に押し寄せてきた」(S. 349f.)。

アンドレが島で見た葬列の棺の死者は笑った。飛行場に孤独に置かれたシ ril の沈黙した棺はそのままアンドレの姿である。アンドレはマドリッドのホテルで死ぬことになるが、それは描写されない。飛行場の無機的な空間の中の孤独な棺ほど鮮明にアンドレの姿を表しているものはない。シ ril はアンドレを島に導き、死体として島から連れ出した。そして今、死の世界へ導くのである。

そして最後に「私」が「症例」についてのメタテキストを書く。これは症例に関するとりあえずの「診断」である。アンドレは、遺稿の中では、Louis Couperus の小説のヒロイン、Eline Vere のように死ぬことになっていた。Elise Vese は眠れない。「〈神よ、私を眠らせてください〉。その時ある考えが頭を走った。ブリュッセルから来た医者が処方したよりももう一滴多く飲めば」(S. 353)。しかし「私」はそのようにアンドレを「死なせなかった」。「私」はその部分を引用しながら、自分はそれを用いないと書いている。表現が二重底になっている。ココア缶の絵のように、無限に後退する感覚をこの小説は描いているのである。それがアンドレの「不安」の正体なのだ。

最後に「私」は書く。

「騎士は死んだ。〈…〉彼は死んだ。残りを他の人たちが引き受けなければならない。私が何を試みようとも、私は同じ本を書くだろう。この本は終わらないから。〈…〉彼は彼の原稿の中に幽霊となってさまよっている。自分を見ない盲目の男。彼は自分を認識しなかった、私は彼のための鏡をつくらなかった。彼は死なせられることを拒否している。英雄たちの国に送られることを拒否している。しかし私は義務を果たした。私は終りにいるので、不安と嫌悪、ひょっとしたら憎しみ以外のなにも残されていない。〈…〉私は彼を死なせなければならなかった。そのために、私は彼をホテルにおいやり、彼を殺し、棺のふたを閉じる。それは私には成功しなかった。私は彼が誰であるのか知らない。しかし友よ、誰か別の男に君を君の死の中で飾らせたまえ。〈…〉私はもうしたくない。私は君の死の抱擁から自分を解放し、君をそこに置く。それは起こらなかった、私は逃げるところの者である。Aquí depositado el cadáver de Andre Steenkamp 〈ここにアンドレ・ステーンカンプの遺体が仮安置される〉」(S. 354f.)。

私はこの小説を、ノートボームの「症例」の自己記述として読んだ。彼がアンドレと同様の「不安」を抱えていたと言うのではない。「不安」は、人間を構成する、カテゴリー的条件の一つである。そして彼はそれを描写するのに、文体のレベルではラディカルな「意識の

流れ」の手法を用いた。構成のレベルでは、悪循環（ココア缶、「鏡」のメタファー）を用いた。「私」、「クララ」もアンドレの alter ego あるいは「超自我」の役割を持つ。つまり彼らもアンドレの内面の中の存在である。その全体がアンドレの自我の世界なのだ。アンドレはそこに閉じ込められていた。そこには「他者」も「外部」もない。その内面の世界は、青春の謂いである。「ウェルテル」とクララは言った。それはまた抒情詩の謂いである。青春、抒情詩をノーテboomは「殺さ」なければならなかった。彼はこの時、果てしない世界の旅に出ている。「外部」を、「他者」を探し、それに身をさらしている。そして同時に今ここで彼は、青春の肥大した「自我」（それはヨーロッパ近代の、フーコー的な意味で人間主義的な「自我」である）を殺さねばならなかった（「騎士は死んだ」＝「人間は死んだ」）。全体に流れるパステリックな、ナルシズム的な調子は、自らの青春を葬るためである。この小説は、詩人の「歌の別れ」である。

『騎士の死』 — Der Ritter ist gestorben — は全集版による。Cees Nooteboom: Gesammelte Werke Band 1. Romanen und Erzählungen 1. (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuninger und Hans Herrfurth). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2002. ここからの引用は、本文中にページ数を記した。

注

- 1) Nooteboom, Cees: Tumbas. Gräber von Dichtern und Denkern. In: Gesammelte Werke Band 9. Poesie und Prosa 2005 – 2007. (Aus dem Niederländischen von Andreas Ecke). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2008. S. 263.
- 2) ジグムント・フロイト：分析技法の前史に向けて（須藤訓任訳）。In: フロイト全集 17。（岩波書店）275 ページ。

Cees Nooteboom lesen 2

„Der Ritter ist gestorben“

André Steenkamp, ein junger Dichter aus den Niederlanden, kommt auf eine spanische Insel. Er leidet an der Angst und geht daran zugrunde. In dem Roman geht es vorrangig um diese Angst. Was die Struktur des Romans betrifft, vollendet der Ich-Erzähler die Manuskripte, die sein verstorbener Freund unvollendet hinterlassen hat. Es bleibt jedoch unklar, inwiefern er dessen Manuskripte ergänzt hat. Im Text findet sich das Beispiel von einer Droste-Kakaodose, auf der eine Krankenschwester abgebildet ist, die eine Droste-Kakaodose in der Hand hat, auf der

eine Krankenschwester usw. Das Bild der unendlichen Regression entspricht der Struktur des Romans und gleichzeitig der Angst von André. Was die Literatur betrifft, so geht es um die Person des Erzählers. Die traditionelle Form des Erzählens (die literarischen Konventionen von „Autor“, „Held“, „Erzähler als Gott“, „Handlung“ usw.) ist nicht mehr gültig. Die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit des Fabulierens wird vorgeführt.

Ich habe diesen Roman als Selbstbeschreibung der Symptome im Sinne der Psychoanalyse betrachtet. Nootboom schreibt später einmal, es sei „ein pathetisches Buch, das ich schreiben mußte, um weiterzukommen“. Literarisch ist damit ein Versuch gemeint, den oben erwähnten Sachverhalt festzustellen und darüber hinweg zu gehen.

Lebenshistorisch ist damit ein Prozess gemeint, die eigene Angst zu bewältigen. Nootboom hat in der Form des Romans die Angst „simuliert“. Er hat André alle Phasen der Angst durchleben lassen, woran dieser schließlich untergehen mußte. Um alle möglichen Symptome zu beschreiben, wird vom Autor die Technik des Bewußtseinsstroms radikal eingesetzt. Das sensible Bewußtsein von André stößt mit den Anderen und der Welt zusammen. Es schwillt grenzenlos in die Welt, was aber nicht gleichbedeutend mit seiner Korrespondenz mit dem Weltall, sondern die Ausdehnung des Gefängnisses seines Bewußtseins ist. Der Strom des Bewußtseins ist nicht einheitlich. Er zeigt Chaos, Labyrinth, Spirale, Anschwellen und Schrumpfung, die Gesetze des Raums und der Zeit gelten nicht mehr. Dafür sind die filmischen Techniken von Flashback und Cutback verwendet. Und die Angst des Protagonisten ist auch ein Zustand des Europäischen Geistes nach dem Krieg. So wie André stirbt, muss auch Nootboom seine Jugend töten. Der Roman ist ein Abschied von der Jugend und von dem Lyriker-Ich.