



宮崎大学学術情報リポジトリ

University of Miyazaki Academic Repository

死を生に編み込む-ギュンター・グラス『限りあるものについて』 -

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2020-06-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 杵淵, 博樹 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10458/6147

死を生に編み込む

— ギュンター・グラス『限りあるものについて』 —

柁 渕 博 樹

序

ギュンター・グラスは2015年4月に亡くなるが、同年8月、彼が生前に完成させていた最後の作品『限りあるものについて』*Vonne Endlichkeit* が出版される。¹⁾ 大作家の逝去からまもなく発表された遺作だけに反響は大きく、内容・形式両面の充実と、老化による衰えを隠さない率直な自己描写が驚きをもって受け止められ、概ね好評であった。²⁾ 本作は数行から数頁まで長短さまざまな散文と、多くは一頁に収まる分ち書きの詩、そして素描からなり、散文と詩がテーマやモチーフを共有することで一組をなし、さらにこれに対応する素描が挿入されるパターンを基本とする独特の構成で、小規模な自立した作品の集成としての詩画集の体裁を取ると同時に、ゆるやかな時間軸に沿った、いわば物語的な展開を備えている。本稿では、まず、本作の形式上の特徴とグラス作品史上の位置を確認し、本作全体の構造を概観した上で、個別の収録作品を読み解き、最後に、これを踏まえ、本作の特質についてあらためて考察を加える。³⁾

1. 素描とテキストの関係

グラスは、テキストと画像からなる作品を数多く発表してきた。たとえば、1950年代から60年代にかけての初期の詩集では、一部の詩作品に対応する素描が添えられていた。76年の『ゾフィーとキノコ狩りに行った』*Mit Sophie in die Pilze gegangen* も基本的には同様の形式だが、画像の占める割合が大きくなっている。1983年の詩集『ああヒラメ、おまえのメルヒェンは悪い終わり方をする』*Ach Butt, dein Märchen geht böse aus* には銅版画が見られる。88年の『舌を出す』*Zunge zeigen* の主要部分は三部構成で、まず散文のテキストが置かれ、次に頁全面に描かれた画像群がまとめて提示され、最後に一連の詩が配置

- 1) Günter Grass: *Vonne Endlichkeit*. Steidl, Göttingen 2015. 以下、引用、参照指示に際してはカッコ内に頁数のみ示す。
- 2) Iris Radisch は、作家が「最後に原点に戻ってきた」、ただし「わずかに地面から宙に浮いて」との第一印象から語り起こし、「この涙なき別れに感動せずにいることは難しい」と書評を締めくくっている。Iris Radisch: *Begräbnispläne. „Vonne Endlichkeit“ – in seinem letzten Buch nimmt Grass Abschied vom Leben*. 22.10.2015. Zeit Online. 政治的メッセージ、あるいは社会批判と取れる箇所については拒絶反応を示しながら、専ら等身大の「自己皮肉」を誉めている書評もあるが、これも「倫理的審級」としてのグラス像を前提にしてこれを嫌う立場からすれば最大限の高評価と言えよう。Burkhard Müller: *Sein letztes Buch ist geradezu versöhnlich*. 28.08 2015. Süddeutsche Zeitung.
- 3) 本稿は日本独文学会西日本支部第68回研究発表会（2016年11月26日）での発表「終点を描きこむ — ギュンター・グラス『限りあるものについて』における死」の原稿に加筆したものである。

されているが、素描にも手書きのテキストが書き込まれているのが目を引く。90年の『死んだ森』*Totes Holz*もまたテキストと素描からなるが、『舌を出す』とは異なり、活字の並ぶ頁と画像の頁は交互に提示され、素描頁の隅、画像の外に活字が添えられることはあっても、手書きテキストは見られない。97年の『本を読まない人への贈り物』*Fundsachen für Nichtleser*、99年の『私の一世紀』*Mein Jahrhundert*の豪華版には色鮮やかな水彩画が添えられていたが、2006年の自伝『玉ねぎの皮をむきながら』*Beim Häuten der Zwiebel*、2008年の自伝二作目である『箱型カメラ』*Die Box*の挿絵は素描であった。⁴⁾

本作『限りあるものについて』は、テキストの内容に対応する素描がその都度挿入されている点では初期の詩集や今世紀の自伝群と同様だが、ほぼすべてのテキストが特定の素描と顕著な対応関係を結んでいるという点でそれらと異なっている。また、素描自体は写実的かつ柔らかなタッチを特徴とし、従来の素描の持っていた勢いや激しさ、鋭さは見られない。これは2012年の詩画集『蜻蛉』*Eintagsfliegen*の場合も同様である。ただし、『蜻蛉』の場合は、テキストがすべて分かち書きの詩であること、素描のモチーフがすべて昆虫のカゲロウであること、また、その素描に鮮やかな一色、あるいは数色が塗り重ねられていることなど、『限りあるものについて』とは明らかに異なる特性も目立つ。⁵⁾

以上概観したとおり、グラスは「テキストと画像からなる作品」に、その都度独自の形式を与えてきた。本作の持つ、このジャンルの系譜上従来にない特徴からは、本作においてもなお、テキストと画像の共存の新しいあり方の模索が続いていることがうかがえる。

2. 通時的構成軸

本作で、作品全体に通時的な軸をとおす役割を担っているのが、墓と棺を巡る挿話群と、〈最後の歯〉についての挿話群である。

まず、作品も半ば近くに配置された散文「何の中にそしてどこに私たちは横たわることになるか」*Worin und wo wir liegen werden* (79-90)が、棺桶の注文から完成までの経緯と墓地選定の紆余曲折を巡るエピソードを、本作中では例外的な規模で展開し、その後20頁足らずで棺の盗難が報告されたところで(108)、ひとつの時間的前後関係が顕在化する。その後、この棺は戻ってくるのだが、これについての言及が、作品の終わり近く(総173頁の153頁)に置かれることで、この棺を巡る物語の時間軸は作品後半を貫く

4) グラスは、彫刻の専門教育を受け、作家として以前に造形作家としてキャリアをスタートさせているが、『ブリキの太鼓』による成功ののちも、画家・彫刻家としての創作活動を継続しており、長編小説執筆に集中する時期と、抒情詩と並行して専ら造形作品に取り組む時期とを交互に繰り返してきた。Vgl. Volker Neuhäus: *Bilder einer Ausstellung. „Eule, Ratte, Gogatha“: Apokalyptische Visionen von Günter Grass*. In: Anselm Weyer / Volker Neuhäus (Hg.): *Von Katz und Maus und mea culpa. Religiöse Motive im Werk von Günter Grass*. Peter Lang, Frankfurt a. M. 2013, S.57.

5) もちろん Gerrit Bartels の指摘するとおり、自伝的作品群、特に『蜻蛉』と本作とは「内容的にも形式的にも」多くの点で結びついている。Vgl. Gerrit Bartels: *Günter Grass' letztes Buch „Von der Endlichkeit“*. *Der allerletzte Tintenfluss*. Der Tagesspiegel. 26.8.2015.

ものとなる。

また、グラスに残された最後の歯が最初に話題になるのは、「残りの歯との別れ」Abschied von restlichen Zähnen (30) であるが、これが一連の散文・詩・素描によって6頁にわたって変奏されたあと、作品末尾近くの166頁で、つまり、棺と墓を巡る三段階の挿話の前後を囲む形で、その最後の歯がついに抜けてしまったことが報告される。

冒頭の詩「打ち捨てられてあること」Vogelfrei sein (7) で「貪欲に改めて生き始め」、「皮膚を取り替えることができるかのように」感じていた作家は、末尾近くの「終止線を引く」Den Schlusstrich ziehen (166) で「手がふるえないうちに仕事をやめて終止線を引く」ことを検討するに至る。⁶⁾

こうして示された起点と終点の間をつなぐ、上述の二本の時間軸によって、作者自身の経験した時間の流れの痕跡が浮かび上がる。すなわち、本作の収録作品群は、純粋に無時間的な構成意図に基づいて配置されているわけではなく、明らかな時間的展開を伴う物語性を帯びているのである。

3. 棺を巡る挿話群

指物師の親方に注文した棺が出来上がり、届けられると、グラス夫妻は試しに棺のなかに横たわってみる。妻によると彼は「実に満足そうに見えた」(90) という。これは死の予行演習であるが、むしろ未だ完全に生の側にある者の身体感覚を強く感じさせる場面といえる。

また、候補地を二転三転させた挙句、地元教会墓地の敷地のすぐ外側に埋葬してもらえたことになったというエピソード (88) は、故郷を失った者たちが故郷に墓地を求める物語であった小説作品『鈴蛙の鳴き声』Unkenrufe (1992) を想起させる。そこでダンツイヒ出身の主人公は、結局、イタリア旅行中に交通事故で亡くなり、現場付近に葬られるという設定であった。グラス自身もまた、生命を終える場に埋葬される、という自作の筋骨きに従っていることになる。

この棺が盗まれると、棺については保険金がおりましたが、妻の棺の中にしまっていたはずのダリアの球根については保障範囲外だったという。この保険を巡る諸事情への言及は、死に係わる問題の、日常生活感覚による脱神秘化の効果を發揮する。また、棺の盗難は、象徴的には(埋葬手段の当面の喪失という意味で)死を遠ざけるものであるが、掘り出したダリアの球根の保存が、再度植えつけるべく春を待つ、すなわち生き続けようとする意志を反映していることからすれば、その球根の喪失は、生のエネルギーにとってのダメージでもある。

やがてこの棺は返ってくる。グラス夫妻が旅行から戻ると地下室の元の場所に戻ってあったというのだ。(153) 棺の中にはダリアの球根の代わりにネズミの死骸がふたつ。出

6) 「誰かさんが善意で私に助言してくれるのだ、終止線を引きなさい、手がまだ震えないうちに、と。」„Den Schlusstrich ziehen“ (166)

来すぎた話ではあるが、グラスはそのネズミの死骸の絵を添えて「実話」を演出する。ネズミの一对の死骸は両義的だ。グラス夫妻の代わりに棺桶を占領したようでもあり、グラス夫妻の死そのものを先取りしているようでもある。いずれにせよ、それをグラスがスケッチするという行為は、自らの死の対象化であり、作品化であると言える。すなわち、死を目前にした者、しかし未だ確実に生の側にある者による、死に対する優位を確認する行為である。

4. 手作業と身体性

先に触れた冒頭的一篇「打ち捨てられてあること」Vogelfrei sein (7) は、老いと病のリアルな描写の列挙から始まって、再び創作に向かうベクトルを示す。

パイプ喫煙者の心臓が、肺が、腎臓が彼を繰り返したとしても修理工場へと送り込んで、彼がみじめな私として点滴にぶら下がって増えていく薬の山を飲み込まねばならなかったとき、(……)最後の泉も涸れてしまったとき、私を濡らすのは、まだこんな口移しの人工呼吸があるかのように、副業でやってるミュージックのキスだ。するともうイメージと言葉が押し合いへし合い、(……)嬉しくなって私は殴り書きし、再発を恐れつつ、貪欲にあらためて生き始めた。／自分を感じる。羽のように軽く、打ち捨てられてあること、とっくにおしまいになっていてもおかしくなかったのだが。(7)

原題にある形容詞 vogelfrei は、表紙をはじめ、本書の画像に繰り返し登場する鳥および羽のモチーフと響きあう。〈寄る辺なく打ち捨てられた状態〉を意味しながら、飛ぶ能力、すなわち自由な移動の可能性を連想させる「鳥」と、無権利・無保護状態を〈何ものにも帰属しない状態〉として積極的に捉え直しうる「自由」とによって構成されるこの語は、自ずからアンビヴァレントな仕方での鳥の具象的イメージと結びつく。また、本作における鳥は死骸として描かれる場合も多いため、〈生ける鳥〉の属性は相対化され、この語のもたらす連想関係はさらに複雑なものとなる。

2篇目の「次々と新しい紙に」Auf immer neuem Blatt (8) は、描くための道具を前面に出して具体的作業のイメージを喚起する。

赤チョークで、鉛筆で、石炭で、／墨筆と羽ペンで、／尖らせたペンで、たっぷり含ませた筆で／そしてシベリアの森から来た木炭で、／水彩の潤いを重ねて、そしてまた黒と白の間で——(……)私は次々と新しい紙に書きたい、／黄色に取り憑かれて、／アブラナに麻痺させられたように、／赤く燃え立たせられたい／秋に彩られ、／もう一度緑に目覚めさせられることをも願いながら、(……)。(8)

アブラナの黄色、秋の紅葉、新緑など、色彩豊かな世界への憧憬は、ヘビの抜け殻と

鳥の羽を描く、同頁の（黒一色の）素描によって相対化される。色鮮やかな生の世界を語りながら、その痕跡のモチーフによって、すでに色彩の失われた世界を暗示するかのような構図である。

続く3篇目の「天然の蛸墨」Sepia Nature (11) は、画材としての蛸墨をモチーフに、蛸を捕えようと奮闘する夢がユーモラスに展開され、いつまでも臭うこの画材の特徴と相俟って、グラスにおける描く作業の生々しい身体性が強調される。

繰り返しの夢、その成り行きでは中ぐらいの大きさのタコから搾り出すことに成功する。(……) まだ長いことその紙は、最初は新鮮だがその後ますます強くなる臭いを保つのであり、ことに、湿度の高い日にはタコ墨はその出自を思い出す。(11)

これに対し、4篇目の「失神」Ohnmacht (13) が示す高度情報化社会批判は、身体性の希薄化に対する警告である。グラスは往年の貴婦人たちの社交技術としての気絶と気付け薬での応急措置の情景から説き起こし、あつかましい死んだふりともいうべき昨今の金融破綻と公金投入による救済へと視点を転じ、人々の生活が情報ネットワークに組み込まれていく状況へと展開する。

(……) 私たちは自由意志でいつも準備ができていて、ネットワークに組み込まれることに、もうじき完全に。／ 24時間アクセス可能。注意の向けられない場所はどこにもない。マウスクリックで捕まる。ベビーパウダーに至るまで遡ってデータ化されて。何一つ失われることはない。(……) 私たちの愛の息の長い道のりも爪の先ほどのチップが記憶している。どこにも隠れる場所はない。(13)

監視社会化の進行は、個々の身体における自由とリアリティを脅かす。素朴な身体的現実感覚の再評価は、この危機に対する抵抗の一環として解釈しうる。作品の中ほどに置かれた散文「後味のおまけ」Des Nachgeschmacks Beigabe (64) と詩「ロースト・アーモンド」Gebrannte Mandeln (65) では、クリスマス市を舞台に、味覚とメランコリーが結びつけられる。そこで享受される味と匂いは、子どもと老人とが共有しうる身体感覚である。ここで、「メランコリー」はおよそあらゆる芸術の前提であるとされ、さらに「ユーモア」に結び付けられる。

それ以来確かに、不十分なことに〈気が重いこと〉だの－診断名の－〈鬱病〉だのと一緒に扱われている彼女(＝メランコリー)は、私に属しているのだ。(……) 彼女なしには芸術は存在しなかつただろう。(……) ユーモアに対しては彼女は下塗りの役を果たす。「後味のおまけ」(64)

この箇所は、「下塗り」という画家特有の比喩で語られていることも含め、グラスの自覚

的方法論の表明として注目に値する。グラスにとっては、まず、創作に不可欠の要素として、また特定の身体感覚と強く結びついた状態としてメランコリーがあり、そのようなものとしてのメランコリーを土台として初めてユーモアが成立するのである。⁷⁾

5. 痛みと喪失

これに続いて見開き二頁いっばいに描かれた、老人の手と刃を開いた大きな鋏が並ぶ素描(66-67)は、切断の痛みを想像させる。このイラストが先行することによって、後続のテキスト「私に匂いと味がわからなくなってしまったとき」Als mir Geruch und Geschmack vergingen (68)の扱う〈嗅覚と味覚の喪失〉は、指の切断の痛みに匹敵するような断絶の衝撃をもたらしうるものであることが暗示される。

思い起こしてみろよ、容易いことだったらしいあれを。数年前突然おまえに味と匂いがわからなくなってしまったとき、もはやチーズはチーズの味がせず、どうしてもキュウリは酸っぱくなってくれず、サクランボが甘くなってくれなかったとき、(……)、非の打ち所もなく白衣を着込んだ一人の神様が注射と丸い錠剤でおまえを助けてくれたことを。(68)

これは、それ自体は不可視である嗅覚や味覚という感覚そのものを、具象的、即物的に捉えようとする態度を示唆する仕掛けである。五指の喪失は、グラスが、執筆を含め、手作業による作品制作を生活の中心に置いて来たことを考えれば、何らかの理由で創作が続けられなくなることの象徴としても解釈されよう。ただし、結局は薬物治療によって語り手の嗅覚と味覚は取り戻されるため、悲壮感はなく、むしろ肩透かしめいたユーモアが添えられることで、「衝撃」は緩和されている。

〈指と鋏〉のモチーフは124頁に再度現れるが、ここではすでに切り取られた指が並んでいる。「逝ってしまった、彼は逝ってしまった」Weg ist er weg (125)は、見開き左側に当たる前頁の素描の痛々しさを受けて陰鬱である。語り手は洋服筆筒に死んだ友人たちの服をかけていくのだが、自分の分のハンガーを残して扉を閉じ、鍵を飲み込む。ここで忌避される死は、死者たちの列への加入としてとらえられている。死そのものを直接見ようとするのではなく、遺品と不在の観点から、すなわち、生の痕跡の観点から死の輪郭が浮かび上がる点が、特徴的である。また、鍵を飲み込む、という、無謀でありながら力強い、しかもユーモアを伴う物質的、身体的イメージの援用は、グラスならではのものであろう。

7) 同時代批判の基本的な構えとしての、グラスの思想と創作におけるメランコリーの重要性は、『蝸牛の日記から』(1972)末尾に収録されたデューラーの「メランコリア I」を巡る講演に端的に示されている。Vgl. Günter Grass: *Vom Stillstand im Fortschritt. Variationen zu Albrecht Dürers Kupferstich »Melencolia I.«*. In: *Studienausgabe in 12 Bänden*. Hg. v. Volker Neuhaus / Daniela Hermes. Bd.5. Steidl. Göttingen 1993, S. 284-307.

感覚喪失の体験を契機にした「別れ」のモチーフは、「肉との別れ」Abschied vom Fleisch (68-72) に引き継がれる。ここでグラスは、どんなに歌っても歌いつくせないものとして女性の肉体を礼賛する。

女性の肉体を私は歌う、讃えて歌う、／ 痩せてるのからほっそりしてるのまで、たっぷりとまるまるしてるのも / ——大理石に彫られた女神の似姿を、 / でもじきに皺がよって青い血管が浮き出て、(……) (69)

私がそこから生まれた肉体 / それがもっとももっとと欲しがらせる。 / いや、ピンナップじゃダメだ、 / ピンク色で誰にも / ずっと長持ちすることを約束する、 / 画面上の肉体じゃダメなんだ。(71)

年老いて朽ちてゆく生身の存在だからこそその執着であるとの言明には、枝から落ちた果実によって伏線が張られている。短詩「静物」Stilles Leben (61)、およびこれに続く見開き二頁の素描 (62-63) は、果樹の根元、既に腐りかけた果実の上に、嵐で落ちたばかりの果物が重なる様子を描く。この自然における生と死の交錯と、続く (前述の二篇の) 老人と子どものいるクリスマス市の情景 (64-65) の余韻の下で、抽象化された女性の裸体の素描 (73) は、それを求める男の欲望をも含め、世代の連鎖の相で捉えられた人間の姿を象徴するものとなる。

この植物と性欲のモチーフから暗示される世代の連鎖のテーマは、さらに展開される。SF 的散文「郷愁」Heimweh (103-104) は、遠い宇宙に憧れるのは人類が別の惑星から来たからか、と説き起こし、地球を見捨てるかのような宇宙開発を揶揄しつつ、人類の存続を巡る問題意識を変奏している。

私たちは猿に由来するのではなく、地球外から来たのであってここでは余所者、なぜなら数百万年以上前のこと、人口過多となった惑星が負担を軽減しなくてはならなかったから。(……) そういうわけでこうなった。つまり伝説的 UFO に似た飛行物体が、どこまでも緑生い茂る地帯に飛来したわけだ。(……) はるか彼方への憧れにたきつけられて、私たちは宇宙船を宇宙空間へと送り出す。探索のため、金のかかる探索のため。ああ、私たちはずっと故郷にいればよかったのに、そうすればダーウィンとあいつの猿のメルヒェンを信じなくて済んだのに、あの根絶やしにできないメルヒェンを。昔々…。(103)

「人口過多」の孕む不安は、続く「ただの規則として」Als lauter Gesetz (105) でさらに犬と猫の去勢のモチーフに引き継がれるが、そこでは、人間だけの場所ではない地球、すなわち、他の動物の棲家でもあるところの地球という観点が付け加えられる。さらに、この去勢政策が人間にまで適用される悪夢は、「公式のもの」amtlich となることで、全

体主義批判・官僚主義批判の文脈に接続され、グラスのナチズム批判の原点を指し示す。⁸⁾

何百匹もの雄猫、そしてうろつく野良犬が / まずはここで、それから至る所で去勢されて、 / 近づいてきたんだ、人類に目を向けて、 / つまり過剰な人口に直面して、 / あのナイフのような思想が、 / 同じように切断を行おうという思想が。 / それはまもなく公式のものになるだろう。まずはここで、次はあそこで。(105)

同頁下の切り落とされた手の指と鋏の挿画は、「ナイフのような思考」という表現を受けて、去勢の比喩として解釈されうるが、これによって、身体に加えられる毀損の現実が本来伴っていたはずの、生々しく痛々しいイメージが回復される。

ここに見られる、本来の身体的痛みをあらためて感じようとする態度は、次頁に配置された「事実とは」Was Tatsache ist (106) における現実感覚を巡る闘争の前提となる。サイバースペースが現実を僭称し、本来の事実が無視される状況の典型例を、グラスは遠く離れた戦場の実情が隠されてしまう事態に見る。⁹⁾

そういうわけでアレッポやホムスでの内戦はせいぜいのところデータバンクに資産をもたすただけであり、日タイラクで点火される爆弾も、布を被せて並べられた死体も、ただの見せかけの死であってリアルなコンピュータゲームの剽窃に過ぎず、犯行現場がザは数十億の中毒者連中に嘲笑されるただの新聞の誤報であって、情報の混乱に過ぎない。(106)

ここで告発される欺瞞的風潮は、遠い他者の痛みの黙殺によって規定されるが、この視点は、ベトナム戦争を背景に執筆された1969年のグラス作品『局部麻酔をかけられて』*örtlich betäubt*に通じるものだ。続く「手遅れになる前に」*Bevor es zu spät ist* (107) における直接的メッセージは、まさに同様の言論を誘発すべく、自由な議論への信頼を訴えるものである。

誰も言うな そうするのが常だったとしても / 私たちは知らなかったなんて / 黙っていた正義の人なんてひとりも / あとになって潔白ってことにはさせない / 一週間ずっと黙っておいて / 日曜日に自分に無罪を言い渡すなんてことをするな / 二度と建てたくないじゃないか記念碑なんて / そうなる前は心をかけてもらえなかつ

8) 人口問題のテーマは、1980年のグラス作品『頭脳出産』を想起させる。そこでは、原子力利用や自然環境破壊等を背景にした将来に対する悲観から子どもを持つことをためらうドイツ人教員夫妻の葛藤が、アジアの人口増との対比の下に取り上げられていた。「ただの規則として」からは、そのような個人レベルでの葛藤の余地をすら奪う管理主義的発想への批判が読み取れる。

9) この事態は、前述の「失神」(13)で指摘される、社会のデジタル・ネットワーク依存による私的領域の侵食および身体性の希薄化と連動して進行するものであると言えよう。

た犠牲者のために／罪なしで 鏡に映った自分と／向き合えるやつなんて一人もいないだろう／もう〈その前〉のうちに のちの恥辱が植木鉢に根を張っている。(107)

ここで「犠牲者」を見殺しにした人々を告発するとき、グラスの念頭には、ナチズムを許した往時のドイツの世相があるはずだ。先行する「事実とは」で提示された21世紀の風景の残像の下で、「手遅れになる前に」の警告は、ナチズムの過去を今あらためて問うことのアクチュアリティを主張しているのである。

6. 死者との交流

自伝三部作でもすでに見られた死者との交流のモチーフは、本作『限りあるものについて』にも見られる。

「ロルヴェンツェライにて」In der Rollwenzelai (53) のジャン・パウルの場合は幻視的目撃とも称すべき、情景の想像であり、「遅い訪問」Später Besuch (54-55) のレヴィ・ストロースの場合は架空の対話であるが、大きな枠組では死者との交流の構図におさまる作品が二篇並ぶ。両者を結ぶものは、創作する者の衰えと孤独である。また、前者で言及される「ビール以外のものへの渇き」は、見当たらなくなった女性ファンたちに代表される女性への渇き（すなわち狭い意味での性的欲望）、あるいは、どれほど書こうとも癒されることのない書くことへの渇き、として読める。

彼が一口また一口と日課のビールを飲む間、／そして彼のうっとりした女たちがみな、／――庇護してくれる女主人以外は――彼から離れ、／はるか彼方へ行ってしまったとき、／ジャン・パウルは書きながら肩越しに振り返り、／すぐに書き留めるのだ、書きながら肩越しに見たままを。／ふくれて太った身体の中では、感じやすい心が凍えていて、／何ものかに渴いている、一口また一口と／すばやく消えながらあのビールの代わりになるものに。(53)。

後者「遅い訪問」でも、〈書き続けること〉のテーマが引き継がれる。人生の深夜の訪問者たる客人、100歳を越えたレヴィ・ストロースは、弱音を吐く作家を叱咤激励する。これら尊敬する先輩への接近の喜びは、死のイメージを和らげるものでもあろう。

それには私は年をとり過ぎているし、それに（……）叙事詩的に繁茂していく計画には不向きだ、との私の異論を、100歳を越える彼は認めてくれなかった。厳しく彼は私を叱った。曰く、書かれた言葉でなければ物の数に入らん！（55）

しかし、続く見開きの56、57頁には鳥の死骸の素描が来る。鳥の死骸は、死そのものを即物的に対象化すると同時に、死者との交流を描く前二作の死への接近を、別の角度から容赦なく直視させるものと言える。これに対し、58頁の短詩「終わりなき責め苦の

あとで」Nach endloser Qualの下には、生きている鳥の素描が添えられている。この詩は、死と生の上に配置されているのである。

寢床から出て／尖らせた鉛筆で／揺らぐ無に光を当てる／それは老いの賜物だ／眠るのは時間の無駄 (58)

鉛筆で描くという作業が名指されることで、この制作風景は、身体的行為としての性格、手作業としての性格を強調される。この一連の作品の舞台となる不眠の夜は、〈擬似的な死としての眠り〉と〈死への接近の兆としての不眠〉とが交錯するという意味で、まさに生と死のせめぎあいの場であり、死者との出会いが〈実現〉するという意味で、生死の境の往還のリアリティを備えた場所なのである。

ところで、既に述べたとおり、本作には鳥および鳥の羽の画像が繰り返し登場する。このことを念頭に置いたら、この箇所の展開において、テキストには直接言及のない〈鳥〉の素描が重要な役割を果たすことからは、まさにここで端的に描かれる〈死者との交流〉、あるいは〈生と死のはざまの場所〉のモチーフが本作において特権的な位置を占めていることが窺える。このモチーフは、鳥と羽の画像を通して作品世界全体に遍在しているのである。

7. 語る事物・遺品

「浜辺を歩く者が見つかるもの」Was der Strandläufer findet (135)における、拾われてきた石と羽の窓辺での対話は、〈物に耳を傾け、物に語らせる〉ポエーティクの本質である。このテーマは「見つけもの」Fundsachen (156)でさらに展開される。今、蚤の市で目に付いたものを手にとって「物語を押し付ける」語り手が、子どもの頃拾い集めていたのは、爆弾の破片と琥珀だ。

もうずっと私は、目にとまった物をいじくりまわしてきた。尋ねても黙っているそいつらに、私の物語のひとつがうまいこと押し付けられてしまうまで。(……)しばしば呼び出される相続物、爆弾の破片、いつも違う具合にちぎれた欠片。ひとつの影を投げるもの。手に取ることができた、そしてなくなってしまったもの。顧みられず埃まみれのもの。私をあのプラム大の琥珀が幸せにしてくれたとき、その真ん中の小部屋ではダーウィンの昆虫が神に論駁していた。(156)

片や同時代の戦争の一端を伝える残骸、片や遙か遠い時代の小さな生き物が閉じ込められた美しいタイムカプセルである。さらに、〈拾う行為〉からの連想は、旅先で目にしたゴミ捨て場を漁る極貧の子どもたちへと向かい、そこでグラスは彼らへの共感を隠さず、同時にまた、越えることのできない隔たりを暗示する。

旅先で私はいくつもの町の外れでゴミの中の子どもらを眺めた。彼らがかき回し、見つけ、投げ捨てる様子を。そして彼らの間に自分を見た。多くの指を持つ群れがこの余所者を追い払うまで。(156)

蚤の市から始まりスラムのゴミ捨て場で終わるこの展開は、手に取ることのできるものを起点とする方法論の核心を端的に示している。それは身体レベルでの現実を不可欠の契機とする想像力のあり方を特徴とし、本作においても顕著な監視社会・情報化社会批判の文脈に連なりつつ、サイバースペースの拡大に対して原理的に抗おうとするものであると言える。

また、138頁の短詩二篇「それらが語り合うように」Damit sie ins Gespräch finden, 「釘とロープ」Nagel und Strick に始まり、前者の内容を受けた、見開き右側にあたる139頁のヘラジカの頭蓋骨と作者の入れ歯を並べた素描、さらに次の140頁の「形見として贈れそうなもの」Was als Andenken verschenkt werden könnte およびこれを受けた141頁の四本の喫煙用パイプの素描に至る一連の作品は、〈語る事物〉のテーマの延長上に、遺品を介した自らの死へのアプローチの観点が加わるダイナミズムを示している。入れ歯はエルクの頭蓋骨と並置されることによって擬似的遺骨としての側面を強調され、釘とロープは使用済みであることによって語るべき来歴と自己同一性を獲得する。インドからの贈り物である麻のロープおよび愛用のパイプ群の由来と現況は、「形見」としての素養を見込まれながらも、まだ手放せず、そのかわりに素描の対象としてグラスを制作へと誘う。ここで未来の遺品は、死を強く意識させながらも、作り手としての生の原動力となっているのだ。

8. 円環構造とふたつの原点回帰

本冒頭の散文「打ち捨てられてあること」(7)のタイトルの一部を取った「打ち捨てられて」Vogelfrei (165)で、あたかもひとつの円環が閉じるかのような演出がなされたあと、最後の歯が抜けたことを契機に仕事をやめる潮時を考える「終止線を引く」(166)に続く詩「決算」Bilanz (167)で、グラスは自分の作品に対して感じるよそよそしさを告白している。

もう私にはわからない、どの私が／それらを一枚また一枚と言葉で満たしたのか、／そしてほとんど見当もつかない、どこからそんな力が湧いてきたのか、／手に取れる物を文の中へ短くまた長く捉えるような。／(……)／もうそれらはとっくに私のものではないのだが、／それにも係わらず重荷としてののしかかり続けている。／これが総計だ。何かまだ欠けているだろうか、／終止線の下で数に入るものが。(167)

自作群全体を「重荷」とする愁訴は、死を前にして、自作からも解放されたいと

いう願望の表明として響く。

この「決算」後の四篇は、エピローグ的な役割を負う。まず、散文「八月」August (168)は、第一次世界大戦百周年を報じるラジオを背景に、過去の世界同様、戦争の広がる現代を憂えている。続いて、見開きでこの短文と対を成す詩「この夏 憎しみに燃え上がって」In diesem Sommer hassentbrannt (169)は、戦争の原動力としての「憎しみ」の激化を夏の暑さと重ね合わせている。グラスが、最後の作品の末尾で戦争の問題を取り上げていることは銘記されるべきであろう。グラスはいわゆる「ドイツの罪」を直視する姿勢を貫きつつ、さまざまな角度から戦争を描いてきた。その彼が、作家としての彼の歩みの終着点で、あらためて、誤解の余地のない仕方、その問題意識を提示し、その原点を確認しているのである。

最後の二篇、「クルプユーン氏の質問」Herrn Kurbjuhns Frage (172)と「限りあるものについて」Vonne Endlichkait (173)は、グラスの故郷の言葉をテーマとしている。

彼らを故郷を追われた者たちと人は呼ぶ。彼らとともに言葉も死ぬ。その言葉が私を幼い頃から暖めてくれた。その残りを私は救おうとした。無駄かもしれないけれど。「クルプユーン氏の質問」(172)

この厳密な意味での自分の母語への思いの告白が、方言で書かれた本作のタイトルの謎を解き、その最後を飾る簡素な一篇を導入する。

今となっては昔のこと / 今となってはもう十分 / 今となっておしまい / 今となってはもう動くものもない / 今となってはもう屁も出ない / 今となっては腹も立たないし / もうじきましになるし / 何も残ってないし / いたるところ限りあるものばかりで。「限りあるものについて」(173)¹⁰⁾

これは、グラスが書いた言葉である以上に、グラスの耳に今なお響いてくる言葉でもあったに違いない。この詩は、あたかも故郷に帰るかのようにしてこの世に別れを告げたい、という彼の願望を体現している。作家グラスの最後にたどり着いた場所、『限りあるものについて』の終着点は、彼自身の、言葉を使う者としての原点だったのである。

9. 結論：死を生に編みこむ

本作の素描群は、作家最晩年の職人的日常を即物的に読者に伝える。テキストは、ある時は、素描における描写対象との出会い、素描制作の動機などを述べ、ある時は、素描作品の解説となる。素描はテキストの配列、あるいはテキスト相互の関係を暗示する

10) „Nu war schon jewäsen. / Nu hat sech jenuch jehabt. / Nu is futsch und vorbai. / Nu rieht sech nuscht nech. / Nu will kain Furz nech. / Nu mecht kain Ärger mähr / un baldich bässer / un nuscht nech ibrich / un ieberall Endlichkait sain.“ (173)

が、同時に、個々のテキストの解釈の方向付けの機能を負っている場合もある。このような素描とテキストとの多様な仕方での結びつきが織り成す情景は、それが生み出された手作業の現場を前面に出し、近づく死と自分とを冷静に見据える作家の姿を髣髴させると同時に、高齢による心身両面での衰えを隠すこともない。

本作におけるグラスにとっての死とはあくまでも〈生の終点〉であった。死後の世界は問題にならない。死は、死者との交流、身体的衰え、埋葬計画、(自然の営み・季節の移り変わりを背景にした)動植物の死を通して描かれる。ここでの死者との交流は、飽くまでも〈生きている自分〉を契機としている。自らの身体的衰えの対象化は、身体感覚によって世界を捉えようとする作家グラスの方法論の延長上にあつて、形而上学的・観念論的方法の対極にある。土葬の選択、棺の発注、埋葬場所の確保は、みずからの遺骸を土に返す過程の準備作業であり、これも死の即物的に把握された相を示す。動植物の死の情景は、言うまでもなく生の側からの死の眺めである。つまり、グラスは自らの死を直接的、超越的に把握しようとはせず、宗教的に解決しようともせず、ことさらに日常的な生の流れを強調しつつ、そこへ死の接近を可視化するさまざまな仕掛けを用意しているのである。

本作には、過去の自作への言及や暗示も目立つが、それらは単なる回顧や総括ではなく、まさに本作自体においてなお実践されている営みの示す、作家のこれまでの活動との一貫性を確認するものであると言える。そして、相変わらず健在な同時代への批判的まなざしを伴いつつ自らの死と向き合う自画像の多様な変奏は、物語的な読みを誘発する時間軸によって緩やかに導かれ、作家としての人生の終点に臨んでの明確な原点回帰宣言へと収斂してゆく。作家グラスのキャリアの起点にも、人間グラスの人生の原点にも、戦争とナチズムとが大きな影を落としていた。〈失われた故郷〉／〈失われゆく言葉〉という二重の喪失をもたらしたものが戦争であることを、グラスは改めて明確に、自覚的に提示している。

ここで老作家の日常の物語を成立させているのは、近い将来に待つ〈生の終点〉としての死を、未だ進行し続ける現在の生の情景の一部として提示し続ける営みであり、死を生に編みこむ手作業の積み重ねである。それは、個別の存在に「限りがある」ことの強調によって作品世界に一回性を刻印する一方、生に編みこまれた死の遍在と(時間的展開を伴いつつ起点と終点の重なる)擬似円環構造によって永続と反復の印象を生じさせ、作家個人の職人的な仕事ぶりの背後にあつて連綿と続く人類全体の営為を想起させるものとなっている。

Den Tod ins Leben verflechten

— Günter Grass' *Vonne Endlichkeit*

Hiroki KINEFUCHI

Grass' letztes Buch *Vonne Endlichkeit* besteht aus Text und Zeichnungen, die miteinander zusammenhängen. Zwar hat Grass schon früher literarische Werke mit Bildern herausgegeben und zu diesem Genre zählt auch das Buch *Vonne Endlichkeit*, doch als neu gilt bei diesem Werk, dass die Bilder, die eher mit sanftem Strich skizziert sind, in einem engen Zusammenhang zum Text stehen und sie vielfältig ergänzen.

Man sieht hier keine einfache Sammlung von Gedichten, Prosa und Zeichnungen. Bestimmend für das gesamte Werk ist ein sich zeitlich entwickelnder Strang, der seine Teile locker zusammenbindet und dem dokumentarischen Inhalt einen eher erzählerischen Charakter zufügt. So bestellt im Werk beispielsweise das Ehepaar Grass beim Tischler seine Särge, aber nachdem sie die eigens hergestellte Ware bekommen haben, werden die Särge einmal gestohlen und dann wieder zurückgegeben. Dieser Verlauf wird an drei Stellen über das Werk verteilt, nämlich vor und nach der Mitte des ganzen Bandes sowie dann knapp vor dem Ende, berichtet. Ebenfalls entlang der zeitlichen Abfolge der Ereignisse werden die dem alten Autor verbliebenen Zähne erwähnt: Zuerst bleibt ihm noch der letzte Zahn, aber am Ende ist ihm auch dieser verlorengegangen.

Ganz am Anfang erklärt Grass in der Prosa *Vogelfrei sein*, dass er trotz seiner altersbedingten Schwäche und seines näherrückenden Todes erneut zu künstlerischer Arbeit motiviert sei. Die körperliche Schwächung selbst wird oft mit sinnlichen Motiven wie Geruch oder Geschmack thematisiert. Parallel dazu tritt sein alltägliches Leben mit der handwerklichen Arbeit in den Vordergrund: Eben die zeichnerische Tätigkeit wird immer wieder geschildert. Dies betont gemeinsam mit den Zeichnungen selbst den bekannten handwerklichen Charakter der Grassschen Schaffensweise. Auf diese Weise wird die Körperlichkeit überhaupt und deren Wichtigkeit hervorgehoben.

Grass zeichnet einige Szenen mit einer großen Schere und einer Hand, anscheinend seiner eigenen. Zuerst scheint die offene Schere bereit zu sein, die Finger abzuschneiden. Dann liegen sie einzeln da, neben der Schere, abgeschnitten. Diese Zeichnungen konkretisieren mit der Assoziation des körperlichen Schmerzes das Thema Abschied und Verlust, das der Text neben den Zeichnungen behandelt. Das Gedicht *Als lauter Gesetz* erzählt von der organisierten Kastration von Hunden und Katzen und deutet ihre Anwendung auf Menschen an, es korrespondiert mit den Bildern der Schere und der Finger. In der science-fiction-mäßigen Prosa *Heimweh* schlussfolgert Grass aus der Suche der Menschen nach anderen Planeten die außerirdische Herkunft der Menschheit. Begleitet von der oben erwähnten Kastration übernimmt das düstere Bild eines überbevölkerten Planet in *Heimweh* das Thema der

Bevölkerungsfrage, um das es auch in *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* (1980) geht. Das auf diese Weise eingeführte Motiv des Schmerzes erinnert uns an den Roman *örtlich betäubt* (1969), in dem der Autor vor der Misere des Vietnam-Kriegs nach dem Empfinden des entfernten Schmerzes fragte.

Schon in der autobiographischen Trilogie war die Begegnung mit Toten ein relevantes Thema. Aber in dem letzten Buch wird es intimer und dringender als je zuvor. Im Gedicht *In der Rollwenzerei* schildert Grass, wie Jean Paul in seinen späteren Tagen arbeitet. Das große Vorbild, das Grass immer verehrt hat, schreibt darin weiter und weiter, aber wirkt mit seinem Durst nach Unnennbarem irgendwie einsam. In der Prosa *Später Besuch* empfängt der Autor den Anthropologen Levi Strauss als Gast. Der tadelt sein zurückhaltendes Zögern und fordert, dass er noch weiter schreibe. In den beiden Fällen vereinen sich die unüberwindbare Schwäche wegen des hohen Alters, die Näherung an die toten Kollegen und der bleibende Trieb zur schaffenden Tätigkeit.

Seine Vorliebe für Materialien stellt Grass in einer Reihe von Texten mit Zeichnungen vor. Fundsachen spielten schon immer eine wichtige Rolle als Ausgangspunkt seines Erzählens. Die konkrete Sachlichkeit der Materialien war eigentlich für den bildenden Künstler Grass unentbehrlich. In der Prosa *Fundsachen* verknüpft er seine Begeisterung für Fundsachen mit den Kindern in Slums, die in den Müllbergen nach noch Verwertbarem suchen. Im Gedicht *Nagel und Strick* mit Zeichnungen werden die Gegenstände im gebrauchten Zustand gezeigt und dadurch werden ihre eigene Geschichte und Identität sichtbar. Das Gedicht *Damit sie ins Gespräch finden* verrät uns den schöpferischen Vorgang, in dem der Autor die Dinge von selbst erzählen lässt. Diese Beispiele erläutern die fundamentalen Methoden, die Grass seit langem auf seine Werke angesetzt hat. Darüber hinaus bekommen die Dinge nun eine neue Eigenschaft, wie die Prosa *Was als Andenken verschenkt werden könnte* mitteilt. Seinen eigenen Tod sieht der alte Dichter hier durch die Dinge um sich.

Am Ende des Bandes bekennt Grass, dass die Lust und Kraft, die er am Anfang in sich fühlte, sich nicht mehr finden lasse. Dadurch, dass er in vielfältiger Weise seine letzten Arbeitstage dokumentiert hat, hat er den Tod mal dicht, mal locker, ins Leben verflochten. Am Ausgangspunkt des Werkes findet sich die Prosa *Vogelfrei sein* und am Schluss das Gedicht *Vogelfrei*. Der Eindruck dieser Wiederkehr begleitet das thematische und sprachlich-geographische Zurückkehren des Autors: Das letzte Gedicht *Vonne Endlichkeit* folgt einer Gruppe von Texten, deren Thema Krieg ist, und ist in Danziger Mundart geschrieben.