

瓦 礫 の 中 か ら

— ヴォルフガング・ボルヒェルト 試論 2 —

林 敬

Aus der Schuttwüste

Versuch über Wolfgang Borchert 2.

Kei Hayashi

は じ め に

前号、ヴォルフガング・ボルヒェルト試論(1)では、序論の部でボルヒェルトの伝記的なことと文学的評価の概略を記し、本論として彼の「引き裂かれた心の苦闘」を総論的に論じた。本号では、ドラマ《戸口の外で》を検討しながら、前号で論じられているボルヒェルトの苦闘を作品に即して具体的に論じた。

2. ドラマ《戸口の外で》

ドラマ《戸口の外で》(Draußen vor der Tür)はヴォルフガング・ボルヒェルトの書いた唯一のドラマである。ボルヒェルトの生涯そのものがドラマチックなものであったが、このドラマも原稿成立から初演に至るまで作者と共にドラマチックな雰囲気包まれている。1947年1月、当時ボルヒェルトはすでに病床にあって、熱のない日にかろうじて家具につかまりながら家の中が歩ける、というような状態だった。それにもかかわらず、彼は全集版で67ページにおよぶこの作品をわずか8日間で書きあげたという⁽¹⁾。自らの健康に対して、あるいはドラマの形式に対してさえも、十分注意を払う暇もない程に、頭の中のイメージに追い立てられて書きあげたのである。そのことを逆に、作品の内容そのものが証明しているようにも思われるが、それはともかくとして、このドラマは書きあげられるとすぐに身近な人に対して朗読された。作者自身による、3時間にもわたる朗読だった。その場に居合わせたB、マイヤー・マルヴィッツは、その時の様子を「我々はあえて彼の朗読を中断させなかった。」と証言している⁽²⁾。その場のそれぞれの人の思いが、はからずも推測されるであろう。この朗読が主人公の

林 敬

「誰も、誰も答えてくれるものはいないのか??？」という、疑問符が3つもついた叫びで終わった時には、誰もすぐにはものもいえなかったという。このドラマについて作者自らは、おそらくその内容が余りにも真実を含んでいるために、「劇場は上演したがらない、観客は見たがらない」とタイトルの下で自己規定せざるを得なかったのだが、まだほとんど無名だった彼自身が驚くほど速く、このドラマは公開されることになった。書きあげられてから1月もたたない翌2月13日に、ハンブルグの放送局から、ラジオドラマとして放送されたのである。しかし、作者自身は、居住地区の石炭不足による停電のため、また病気で他の地区へ出かけられなかったため自らの耳で聞くことができなかつたのであり、舞台での初演は、作者の死の翌日だったのである。全集版の解説によれば、このドラマはその後、ハンブルグのみならず、各地の放送局によっても放送され、ドイツの主要な劇場のほとんど全部によって上演されたという。

このドラマは、主題からすれば、終戦直後の状況から、いわば現れるべくして現れた作品である。一般的にいつて戦後のドイツの現実において、早くも過去は表面上精算されるか、タブー化されつつあった。政治的にはドイツの運命を狂わせた戦争犯罪が裁かれ、犯罪者の罪状と刑罰は確定しつつあったし、一方、国民生活の次元では明日のためのパンが切実な問題であり、自らの裁判は無関心に戦勝国側にまかされたままだったのである。⁽³⁾ ドラマの主人公は、一切が破壊された戦場から、心身ともに消耗しつくして帰還した「あの多勢の一人」とされているが、帰還兵を待ち受けるドイツのこのような現実的傾向は、あらゆる意味で彼らにとっては、冷酷なものであった。ドラマは帰還兵の直面する諸問題、現実生活の中での困難な立場や、自らにとっては決して精算されない過去などが背景となっており、そこから発せられた「嘆き」であり、「告発」であり、自己認識であったのである。そして、これらのものが混ざり合って、長い抑圧の後の「叫び」となって現われたのである。⁽⁴⁾ 多くの評者によって、この作品の持つこのような現実との強いかかわりが指摘されている。さらにこの「叫び」の代弁的な意義も同様に指摘されている。深刻な問題の追求を通じて、懸命に生きたいと願う一世代の内面の苦悩が赤裸々に力強く表現されているのである。

これまでに現れたいくつかの作品解釈によると、このドラマで設定された状況について、しばしば「零の地点」ということが言われている。⁽⁵⁾ 形而上学的にみれば、神に昔日の権威もなく、死も何の意味も付与されることなく、人間存在は深淵の上の操り人形のダンスにすぎない。何ものかに委ねられ、たぶらかされているのである。それゆえ、主人公にとって形而上学的な意味での人間存在の確信はない。P. リュームコルフは、主人公が自殺しようと飛び込んだエルベ河で、死に切れず腰まで水につかって途方に暮れている状態を、極めて象徴的な意味で指摘しているが、⁽⁶⁾ 主人公はただ生と死の間で呻吟するばかりで、存在に関するあらゆる肯定の確信もあるいは否定の確信さえも失われているのである。こういう意味で、内面世界に人間存在の確固たる支えはない。さらに「零の地点」はもう一つの意味で理解される。精神的には、人間存在の意味の喪失については久しく言われてきたことだが、戦場の兵士にとっては、おそらく自らの極限状況の体験によって、そのことが全くリアルな問題として認識されたのである。しかし、そのことは状況のすべてではない。主人公によって人間らしさとか、人間を人間たらしめる相互関係とかが、存在の深淵に自ら投げ所を与えるものとして求められているのだが、そのようなものは、主人公の内面以外のどこにも存在しないし、全く展望され得ないのである。それゆえ主人公は自発的にも「戸口の外」に、非人間的な現実の生活空間の外側にとどまらざ

瓦 礫 の 中 か ら

るを得ないのである。⁽⁷⁾

「零の地点」は以上のような二通りの意味で理解されるが、人間が社会の外側で生活できないのならば、自らの内面世界に支えを見い出せない限り、結局は「戸口」の内側の状況が問題である。この点から、戦後の現実との切実なかかわりがみられるのである。しかし、このことからこのドラマを「告発」の意味で解釈するのは一面的にすぎるだろう。確かに主人公は「あの多勢の一人」であって、その一個人としての個性が特に問題でなく、共通の意識、共通の視点をもって貫かれている。また、ドラマの最も現実的次元の三つの場面を構成する人々は、主人公を圧倒する程に具体性を備えており、しかも、その人々が主人公の非難の対象になっている。非人間的状況に対する「嘆き」や、「告発」の具体的根拠となっている。とはいえ、登場人物は主人公の内面の具象化であるか、あるいは、主人公との関係において極度に抽象化された存在である。ドラマは、ほぼ主人公とその他の登場人物の対話によって進行させられているが、何よりもこの対話を手段とする認識が問題なのである。トーマス・マンの《トニオ・クレーガー》の場合、認識は嘔吐をもよおさせるもの（Erkenntnisekel）に他ならなかったが、ボルヒェルトの《戸口の外で》にあっては、認識は同時に「嘆き」であり、「告発」であったのである。

トニオ・クレーガーが「認識の嘔吐」から「生のための自己否定」というイローニッシュな姿勢（Haltung）の形成へと自己の道を歩んだように、ボルヒェルトのベックマンの苦悩は、戦場の体験を負う「あの多勢」の共通の基盤の形成への、新たな連帯への、「一つの新しい星、新しい生への到着⁽⁸⁾」の前提であるのだろう。《戸口の外で》が書かれた1947年1月に、それに先立って短編《夜になればネズミは眠る》が書かれているが、ドラマの最後の問いかけの意味するものを理解する際には、このことが考慮されるべきであるように思われるからである。いうまでもなく、この短編では、ゆがんだ実存の下で、ヒューマンな一つの姿勢が貫かれており、それと同時期に書かれたドラマが、絶望の絶叫で終わっているとみるのは理解しがたい。むしろ、現実否定から発せられる最後の問いかけは、存在のための一つの条件として、問いかける姿勢と共に堅持されていくべきものとみられるべきだろう。いわば新たな「ヤア」のための「ナイン」なのである。もしそうでないとすると、ドラマの《夜になればネズミは眠る》との関係はどのように理解されるのか。《戸口の外で》の解釈にあたっては、この関係が無視されてはならないように思われる。ドラマ自体から何が表現されているのか、ということを検討することはもちろん基本であるが、さらにさかのぼって、作者は何を表現したかったのか、という視点もこのドラマの場合、看過できないように思われるのである。

《戸口の外で》は、ドラマの開始に先立って、説明が付けられている。ここで、一人の無名の帰還兵の経歴と帰還後の状況が、あらかじめ暗示され、ドラマのアクチュアルな問題性が予感される。そして、「彼らのわが家は戸口の外。彼等のドイツは野天の、雨の降る、夜ふけの往来だ。⁽⁹⁾」といわれるとき、主人公を含む「あの多勢」にとっての不幸な結末も予感されるのである。説明のあと、ドラマのできごとはずぐには始まらない。発端は「序幕」と「夢」という二つの説明的な場面である。「序幕」では、歴史的状況が神と死神との対話という形で、形而上学的に解釈される。「夢」はあの多勢の一人である主人公ベックマンが、自殺の途中でみた夢であるが、その中で主人公が帰還後の最初のショックから立ち直り、復帰へ向っていくことの心

林 敬

理的動機づけと、状況を見据える現実的な視点が、提供される。第一場からようやく人間が登場し、現実の次元でのできごとが進行する。第一場から第五場の前半まで、ベックマンの失敗に終らざるを得なかった、人間的な生活空間への復帰の試みが、できごとの筋である。この試みは各場ごとに主人公ベックマンとそれぞれの登場人物の対話によって進められる。これらの対話は、第一場を除いて「戸口」の内側で行われるが、決してかみ合うことがなく、その破局ごとにドアのバタンと締まる音で区切られる。ところで、カール・ミグナーによれば、ドラマは三つの次元に分類される。一つは現実の世界であり、一つはベックマンの夢と内面の幻覚であり、さらにこれらのいずれにも属さない神と死神の次元である。⁽¹⁰⁾第五場の後半は「戸口の外」での、ベックマンの幻覚の対話である。ここでは、ベックマンと「もう一人の男」によって、現実認識と自己認識をめぐってやりとりされる。その際、各場の対話の破局がもう一度繰り返され、「戸口の外」とどまらざるを得ないベックマンの、一見絶望的な、直接解答を得られそうもない問いかけで、ドラマは終るのである。第一場から第五場まで、主人公が途方に暮れるごとに登場する「もう一人の男」は、内面の幻覚、ベックマンの生への意志の仮象と考えられるが、⁽¹¹⁾この男との対話によって破局と次の対話が橋渡しされている。この関係はしかし、逆からみられないこともない。ベックマンの二面性、ナインとヤアの対話がドラマの基本的な問題であり、それによる認識の手がかりとして、それぞれの対話はドラマの中での存在理由があるとも考えられるからである。以上がドラマの構成の概略である。

K. ミグナーによると、登場人物も三つに分類される。中心人物としてベックマンと「もう一人の男」。「もう一人の男」はベックマンの別な側面を具現している分身、ナインザーガーに対するヤアザーガー（否定者に対する肯定者）である。その他の登場人物は、序幕の「老人」＝「神」、第一場の「若い女」、第二場の「一本足の男」がベックマンをより詳細に規定する補足的な人物であり、序幕の「葬儀屋」＝「死神」、夢の「エルベ河」、第三場の「連隊長」とその家族、第四場の「キャバレーの支配人」、第五場の「クラーマー夫人」がわが家に安住していられる、ベックマンの対照的人物である。両者は共にベックマンを助けることができず、彼の絶望を深めるのだが、これらの登場人物のドラマでの決定的な役割は、ベックマンの内面と彼のおかれている状況を、明らかにすることである。基本的には、彼等はベックマンとの関係においてのみ、意味をもっているのである。⁽¹²⁾このような解釈から、このドラマの基本的性格が次のように理解できるであろう。「戸口」の中の認識が同時に嘆きや、告発になってはいるが、「戸口」の中との関係ばかりでなく、いろいろな関係から明らかになってくる状況と自己の認識が、それにもとづく生の可能性の模索が、本来ドラマの中心の問題なのである。ドラマは決して、戦場からの帰還者の困難な立場に対する嘆きや、彼等との関係から明らかになる戦後市民社会の非人間性に対する告発にとどまるものではない。極限状況を生き残ってきた、帰還兵の内面の苦悩を明らかにしながら、同時に「戸口」の中に対する主体的拒否が選^{チン}びとられているのであり、まさしくそのことによって、時代の共感を博したといえるのである。「《戸口の外で》——これは意識的に選ばれた位置のためのタイトル、自由意志から手に入れられた、市民社会の規範と秩序の外側にある白紙の場所（Leerplatz）なのである。⁽¹³⁾」

ドラマの性格づけは、それはそれで重要な課題であるが、さしあたりドラマにおける認識、主人公の嘆きや告発、自己認識を順を追って検討してみることにする。

最初の序幕のところで明らかになるのは、神は「死んで」いようと「眠って」いようと、い

瓦礫の中から

ずれにせよ無力に変わりはない、人間の実存に何の影響力ももたないということ、逆に神の手の届かないという実存の状況である。この状況は「人間が一人死んだ。それで？ それっきり⁽¹⁴⁾」と表現されている。言いかえれば、人間存在の根本にかかわる生死にしても、もはや誰にとっても意味をもたないまでに極端化されている。その下で人間の存在は「数字」としての意味しかもたないまでに、非個性化されているのである。そして、この状況が戦場で極限的に体験されたのである。このような認識の下では、もはや神にすぎるといようなことはあり得ないし、ロマンティッシュに彩られた「死への共感」のような、状況からの甘美な遁走などもましてあり得ない。状況はありのままに受けとめられなければならないのである。このことは、「夢」においてさらにはっきりと明らかにされる。例えば「エルベ河」はまさにエルベ河でしかあり得ないのである。このような意味では、ベックマンの自殺の動機は不十分である。第一場で語られる原因はあくまで原因であって、動機として十分かどうかは別問題である。ボルヒェルトの母のイメージがダブらされている⁽¹⁵⁾といわれる「エルベ河」はともかくベックマンに、自己に対する現実的視点を提供する。そして、すべてを戦争のせいにしてしまいたい誘惑をふり捨てて、現実をリアルにみ、その中に生の可能性を求めていく勇気を与えるのである。

ドラマの現実のできごとは、ベックマンの投身自殺から始まる。しかし、それは真の始まりではなく、本当の開始はベックマンが腰までエルベ河の水につかって、いわば生と死の間で途方に暮れている第一場の冒頭のところである。ここで登場するのが「もう一人の男」であるがここでの彼の役割は彼本来の役割ではなく、ベックマンから自殺の原因を聞き出すことである。この自殺の原因が、先ず狭い、個人的範囲の事情から状況を明らかにする。もともとベックマンの様子は最初の説明で描かれているのであるが、それによると外見も内面も案山子みみたいだということである。案山子の意味するところについては、例えば慰めのない虚脱とか、戦場で負わされた役割を果たし終えて心身共にすりきれた状態とかがあげられる⁽¹⁶⁾それでも寒い野天でわが家のことを、故郷のことを、いつかは帰るべきところとして、ずっと思い続けてきたのである。不条理な極限の世界で、感じ方やものの見方は出かける前とはまったく変わってしまったのだが、もとの世界への思いは唯一つ変らなかったのである。そしてその思いは戦場の死者たちへの共感と共通の由来のものであろう。人間らしさの現われである。ところが、わが家の、故郷の事情はこの思いを裏切る。妻はもう自分を待っていないかつ、故郷の町は瓦礫の荒野で、そのどこかに息子が埋ったままなのである。これが自殺の原因である。結局のところ、そこも戦場とたいして変らなかったのである。単に街が破壊されているという外見上の類似ばかりでなく、《別れのない世代》で語られるように、到底耐えることのできない過酷な別れに満ち溢れていて、それゆえ人々は「別れのない世代」とならざるを得なかったのである。例えば、息子の死は妻にとっても過酷な、耐えがたい別れだったのであり、戦場の別れもすべての人々の別れだったのである。

このような状況の下で、わが家への思いはアンビヴァレントに反応する。一つは死への共感であり、一つは生への憧れである。自殺という行為は前者に由来するものであり、「若い女」の登場は後者によるものであろう。重なる絶望を恐れるからか、ベックマンは二人の関係を「ただ自分が濡れて冷たくなっているからだ。他に理由はない」と極めて即物的な由来に帰そうとしているが、「若い女」はベックマンが「余りにも絶望的な、悲しそうな声をしているから」と心の領域に根拠を置こうとしているのである。この若い女の思いは、後にベックマンの幻覚と

林 敬

して登場する時も一貫して変わらない。彼女はベックマンのこのような関係への憧れを反映しているとみられる。彼はこのように「いっしょに」生きたいのである。

しかし、この関係は、ベックマンが人間らしく憧れる限り、憧れにとどまらざるを得ない。それが「戸口」の内側で現実のものとして定着するのには、余りにも問題が多過ぎるのである。第二場で、戦場からもち帰った防毒面用の眼鏡の存在がクローズアップされるが、これは戦場の体験を具現しているものに他ならない。これを通して不条理な世界をみてきたのである。若い女の側からすれば、生への憧れからすれば、この眼鏡はいっしょにやっていくためには障害である。戦場の体験がいつでも一人歩きしかねないからである。しかし、ベックマンはそれを放棄できない。眼鏡の放棄は、彼の不安を耐えがたいまでに拡大するからである。この不安が「一本足の男」を呼び出す。そしてこの男が、彼の加害者としての戦争責任を追求する。ボルヒェルトの短編集『この火曜日に』の中の「雪の中で、清らかな雪の中で」に納められているいくつかの短編では、兵士の加害者としての側面も描かれている。「撃て、と一人が言った。もう一人が撃った。すると頭が壊れた。この頭はもう香水を嗅ぐことができなかつた。もう都会を見ることができなかつた。もうインゲということができなかつた。⁽¹⁷⁾」——戦場と日常生活という異質なものを組み合わせて、清らかな雪の中で演じられる、被害者であり加害者である兵士の悲惨が描かれている。この体験は一方において、確かに忘却の彼方に流されなければならない。他方、それは不可能である。良心の不安から、というばかりではない。そこには自己の分解の、一切の崩壊の不安が潜んでいるのである。生活を始めるための条件が生活を不安で満たす。生活を不可能にするのである。ここに、第一場および第二場を通じて、ベックマンの内面の矛盾が、戦争の傷痕が明らかにされる。状況のせいばかりでなく、ベックマンの内面そのものが死んでしまいたい理由を抱えているのである。

もともと加害者としての責任や、悲惨の責任は自分一人で生じたものではない。従って共同の責任として荷なわれなければならないだろう。もっとも、その際、そのことを理由に、最終的には個人に帰するものが遠ざけられたり、さらには否認されたりすることは起り得る。すべてを「総統」のせいにしてしまったり、「戦争」のせいにしてしまつて自らを心的に防衛するあの心理である。感情の硬直、あるいは目にみえる復興とかの共同努力によって、この防衛はより完成に近づき、過去は効果的に切り離されるのである。⁽¹⁸⁾ 結論的に言えば、こうした心理の壁によってハネとばされてしまうのだが、現実の中にベックマンの矛盾を共に荷なっていく共通の基盤があるのかどうかは、ベックマンの生が可能となるのかどうかの重要な鍵の一つである。第三場、第四場、第五場ではそのことが問題である。そして、ここで明らかになるのは、事実に対する認識がまるで違っていることである。

「君は事実をずい分歪めて話しているようだね。我々はだがドイツ人だ。あくまで我々のドイツ的眞実に忠節をつくしたいものだ。⁽¹⁹⁾」——「ドイツ的眞実」の中味はともかくとして、ここにはすでに一つの視点が現われている。個が視点を与えるのではなく、全体が視点を与えているのである。従って、「義務」とか「責任」の認識がまるで反対になってしまうのである。「連隊長」にとっては、全体のための義務であり、責任なのである。義務の中味の個人にとっての意味などは問題ではない。人間らしさの根拠は個人の内面にあるのではなく、むしろそれは弱点として圧殺されなければならないのである。そして責任はこの義務に相応するものである。一方、ベックマンにとって、事実とは自らの人間らしさからみられた文字通り血まみれの悲惨な

瓦礫の中から

事実なのであり、連隊長が具現している「ドイツ的眞実」は、ごちそうとか温いベッドとかの、内面的理由から到底自分のものとはなり得ない、生活の形骸である。義務は、まさにその遂行によって戦場の悲惨がもたらされたものであり、空虚な言葉で人間を死なせることはとてもできないから、責任が問われるのである。「人間らしく (menschlich) なりなさい。」——「人間になりたまえ。⁽²⁰⁾」は、連隊長がベックマンに言った言葉であるが、人間らしさ、人間といった概念がまったく正反対なのである。このとき、ベックマンの不安と絶望はどうなるのだろうか。「こっけいと悲惨」(Komik und Elend)——若きトニオ、クレーガーにとって、これがこの世の究極の眞実であったが、ベックマンにとっても、共同責任を追求しようとするほど、そう感じられたであろう。

第四場でベックマンが歌った歌も、こっけいと悲惨に他ならない。だが、誰もこういう眞実を欲する者はいない。「キャバレーの支配人」との対話はそれを明らかにする。個人のレベルではさすがにベックマンの悲惨が理解できないわけではない。しかし、支配人はこういう眞実をみなくてもすむように、いくつかの眼鏡をもっている。それが豊かさというものである。彼は「今どき眞実 (Wahrheit) を知りたがるやつなんか、どこにいるもんかね！これはどんな場合にも決して忘れることのできない事実 (die Tatsachen) だ。」⁽²¹⁾と断言する。ベックマンはそれを二度繰り返して確認するが、眞実はもはや邪魔なだけである。そのことは一つの事実であり、現実の中ではそういう個々の事実があるだけにすぎない。人々は都合のいい事実を選んで、それに自分を合わせていけばいいのである。

第五場のクラーマー夫人との対話から、このことがますます明らかになる。例えば、ナチスという事実が都合の悪いものになれば、今度は別な事実、復興というような事実ととりかえればいい。そのためにスケープゴートが必要ならば、ためらうことなくそれを捧げるのである。両親の家という、ベックマンにとっての最後の聖なる空間にいた、いわば物神に仕える現代の修道女は、共感というものを全くもっていない。従って共通の視点というものが成り立たない。それゆえ、ベックマンの両親のガス自殺は、クラーマー夫人にとってはガスの損失の問題になってしまうのであり、また他人の眞実が全く無造作に、マーガリンの味ととりかえられてしまうのである。おそらく、共通の心が存在しないとき、眞実もあり得ないのだろう。逆に眞実は共通の基盤の上に立って初めて眞実でありうるのだろう。戦場からもち帰ったベックマンの内面の矛盾は、「戸口」の内側ではもはや現実のものではあり得ないのである。

耐えがたい自己の内面の矛盾と、それには全く無関心な「戸口」の中の状況が認識される。戦場からもち帰った眼鏡。戦場の不条理を絶望的悲惨としてみてきた眼鏡。ベックマンは「眞実」に対する共感がある限り、それをはずすことはできない。しかし、それをかけているのでは彼の生が始められないので、彼はもともとこの眼鏡を發明し、かけさせた社会に、この眼鏡の重みを共に荷なう共通の基盤があるのかどうか模索する。だが、この眼鏡を通してみえてくるのは、あまりにもかけ離れていて、求めるものは全く存在し得ない、事実である。この事実の認識をめぐって、一つの心の中のナインとヤアの葛藤が始まる。それは生のための、あるいは死のための苦しい作業である。神は頼れない。「戸口の外で」の孤独な作業である。この作業は、舞台ではベックマンと「もう一人の男」の対話という形で進められる。この男は何でも肯定する男、生への意志である。しかし、盲目的な生そのものというわけではない。スモレンスクの吹雪の中で、あるいはゴロドークで、スターリングラードで、生きる勇気を失くしたときに、

何とかもちこたえさせてきた、一切を生へ向けていく意志、言いかえれば、すべてをあるがままに認めていく意志である。それゆえ、このディアレクティクは、ベックマンの認識の内容に影響を与えるものではない。ここでは認識を踏まえた態度決定が問題なのである。しかし、このディアレクティクから期待される結論は生じない。ベックマンは自らの認識からは生の肯定を導びき出せないのだが、「もう一人の男」の示す生への意志を否定できない。一方、「もう一人の男」も、ベックマンの、生を肯定できない認識自体は否定することができない。従って、両者は、認識と生への意志は平行的に共存するしかない。ただ、この関係は相互批判的である。一方には他人を平気で傷つけ、殺さなければ生きていけないような生を、一体、何のために、誰のために生きるのかという、その内容に対する絶望的な懐疑があり、他方、生は人間がその心をみせることを許さないだけで、根本は人間はみんな善なのだ、と認識の態度に対する批判がある。ボルヒェルトにとって、実はこのような共存が必要ではなかったのだろうか。この対話は、すでにロシアの雪の中から行なわれてきたのだが、結論というのではないが、そのつどボルヒェルトを豊かに、決然とさせてきているように思われるのである。《屋根の上の会話》の中では、自己の生きている理由は、「ただの反抗(Trotz)から」とされている。その場合、それは自分の青春をだましとられたことに対する、自己の運命に対する反抗である。しかし、《戸口の外で》で「もう一人の男」の現わす生への意志は、はるかに好意的になっている。この好意は内面の矛盾にもかかわらず、悲観的な認識にもかかわらず、ということへの変化を意味しているように思われる。そして、《これが僕等の宣言だ》の中の「ドイツを、その苦悩ゆえに愛す」という確信への橋渡しになっているように思われるのである。《戸口の外で》は、ベックマンの絶望的な問で終わっているが、「もう一人の男」との関係でみると、問の答はあえて問題でなく、問を荷なって生きていくことこそが求められているのである。認識は生への批判として、不条理へのプロテストとして堅持されなければならないのである。矛盾が明らかにされ、その克服が状況の中で、不断に問われ続けなければならないのである。状況の中で再びマリオネットの悲劇を繰り返さないためにも。

「取り残された壁のがらんだ窓が、早い夕日をいっぱいを受けて、青味を帯びた赤い色の欠伸をしていた。峻しくそびえたった煙突の残骸の間で、砂塵の雲がキラキラ光っていた。瓦礫の荒野がうっとりともどろんでいた。⁽²²⁾」——《夜になればネズミは眠る》の出だしである。爆撃で破壊された情景である。ヘルムート・クリストマンはこの描写で二つの動詞、「欠伸をしていた」と「うっとりともどろんでいた」に注目している。これらの動詞は不活発、受動、苦悩、忍耐等の雰囲気をもっているというのである。⁽²³⁾しかし、「キラキラ光っていた」という動詞も含めて、むしろ形容詞との対比が注目されるべきではないだろうか。形容詞は人間の視点からみられており、動詞は名詞それ自体の主体性の視点からみられているのである。つまり、人間の眼から受動的、苦悩的のようにみえる存在物が、本当は人間の行為や感情にかかわりなく、それ自体の永遠の存在を楽しんでいるのである。《青白い兄弟》の中の「世界、この日曜日の世界は笑っていた。⁽²⁴⁾」という表現も同様である。この出だしと最後の個別化された風景との対比も重要である。

登場人物はユルゲン少年と中年の男、それに実際には登場しないが、ネズミとうさぎである。瓦礫の中で、ユルゲン少年は昼も夜も小さい弟をネズミから守っている。爆撃で一瞬のうちに

瓦礫の中から

埋められてしまったのである。そこに通りかかった中年の男が、うさぎに興味を抱かせながら、事情を聞き出す。そして、「夜になればネズミは眠るんだよ。」と教えて、少年を見張から解放して、うさぎの世界へと導びき出してやる。話の筋は以上のような内面のできごとである。死に対する共感、またネズミで表現される暗黒の恐怖から、うさぎで表現される生の世界への誘導である。

最後の描写は次のようである。「彼は曲った足で太陽に向かって急いで歩いて行った。太陽はもう夕刻で赤くなっていた。ユルゲンが見ると、太陽が男の人の足の間から輝やいていた。それほど曲っていたのであった。そして籠が興奮してあちこちに揺れていた。その中にはうさぎの餌が入っているのだった。緑いろをしたうさぎの餌が。それは瓦礫の埃のためにいくらか灰いろを帯びていた。⁽²⁵⁾」曲っている足は単なる身体的特徴ではないだろう。それに瓦礫の埃のために灰いろを帯びた緑いろのうさぎの餌。色彩については前出のクリストマンの指摘がある。歪んだ過去を背負いながら、明日へと力強く踏み出しているのである。出だしとの対比でみれば一方に人間のちっぽけさを笑う悠久の存在があり、他方、己れの歪んだ体験を引きずりながら再生に向けて踏み出す力強い歩みがあるのである。ベックマンは「問いかける人間」(Fragender)と解されるのに対し、⁽²⁶⁾この短編の男は行為者(Handelnder)である。この二つのほぼ同時期に書かれた作品を合わせて考えてみると、《戸口の外で》は現実の歪みの認識であり、歪みに耐えて、「戸口の外で」問い続けることが、再生への姿勢として意図されたのではないだろうか、「告発」と同時にそのような自己の認識が問題なのではないだろうかと思われるのである。

註

- (1) Peter Rühmkorf: Wolfgang Borchert. S. 133
Bernhard Mayer-Marwitz: Wolfgang Borchert. In: Wolfgang Borchert: Das Gesamtwerk. S. 340
- (2) 同上書 S. 341
- (3) ゴーロ・マン: 近代ドイツ史 2 (上原和夫訳) 第12章「戦後のドイツ」東京 1977。
- (4) Walter Hinck: Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen, 1973. S. 153, 154
このような「叫び」は、1945年以降の特別な文学状況に一致しているという。
B. Meyer-Marwitz: 上掲書 S. 341
- (5) Karl Migner: Das Drama "Draußen vor der Tür" in Interpretationen zu Wolfgang Borchert. S. 56 など
- (6) P. Rühmkorf: 上掲書 S. 136
- (7) 同上書 S. 135
- (8) W. Borchert: Das Gesamtwerk, S. 61
- (9) 同上書 S. 102
- (10) K. Migner: 上掲書の 2. Aufbau 参照
- (11) K. Mignerによれば、希望の仮象(die Gestalt gewordene Hoffnung)と規定される。同上書

林 敬

S. 37

- (12) 同上書 S. 35 - 45
- (13) P. Rühmkorf : 上掲書 S. 135
- (14) W. Borchert : 上掲書 S. 103
- (15) 神のイメージには、父のそれがダブらされている。 P. Rühmkorf : 上掲書の中の両親の記述参照。
- (16) K. Migner : 上掲書 S. 7
- (17) W. Borchert : 上掲書 S. 169
- (18) A. & M. ミッチャーリッヒ : 喪われた悲哀 第1章「悲しむことの不可能」参照。
- (19) W. Borchert : 上掲書 S. 121
- (20) 同上書 S. 128
- (21) 同上書 S. 136
- (22) 同上書 S. 216
- (23) Helmut Christmann : “ Nachts schlafen die Ratten doch ” in Interpretationen zu Wolfgang Borchert. S. 76
- (24) W. Borchert : 上掲書 S. 175
- (25) 同上書 S. 219
- (26) P. Rühmkorf : 上掲書 S. 134