

無名のヘラクレスたちと反ファシズム闘争の光と影

——ペーター・ヴァイスの遺作小説『抵抗の美学』のために

i

一九八二年五月十日、ペーター・ヴァイス、ストックホルムで逝去。享年六十五歳。

一九六〇年に四三歳で自らのコラージュ画を添えたミクロ・ロマーン『御者の身体の影』でドイツ文学入りし、二冊の自伝小説『両親との別れ』と『消点』、そして何より個人主義者で性と夢の探求者サドとジャコバン派のマラーを対決させた（媒介されたフロイト対マルクス）六四年の通称『マラー／サド劇（サド侯爵の演出のもとにシャラントン保護施設の演劇グループによって上演されたジャン・ポール・マラーの迫害と暗殺）』を皮切りに、フランクフルトでのアウシュヴィッツ裁判の刻明な記録に基づく『追究』、ベトナム戦争を何十年にわたる抑圧の歴史として描いた通称『ベトナム討論（被抑圧者の抑圧者に対する武力闘争の必然性の実例としてのベトナムにおける長期にわたる解放戦争の前史と過程ならびに革命の基礎を根絶せんとするアメリカ合衆国の試みについての討論）』、『亡命のトロツキー』、『ヘルダーリン』等の記録演劇の戯曲で、世界の劇作家となったヴァイス。その彼の、執筆に十年を費した最期の仕事が、質量ともに膨大なこの三部作小説、『抵抗の美学』だった。

第一巻の刊行は一九七五年、第二巻が七八年、第三巻が八一年。全巻完結の八一年には、執筆にあたって参照された文献や資料、記録写真、ヴァイス自身の考察やメモを収めた二巻の『作業日誌一九七一一一九八〇』も公開された。八二年には三巻を一冊本にした電話帳を越す厚さの、一〇〇〇頁で二五マルク（約二五〇〇円）の廉価版『抵抗の美学』も出版された。

すでに一九六五年、『追究』初演の年に「社会主義への信仰告白」をして以来、西ドイツでのヴァイスへの批評はプロとコントラに両極化している。それでもゾーアカンブ社から送って貰ったこの作品の書評のコピーは、厚さだけで二センチを越す。『亡命のトロツキー』以来、「信仰告白」した陣営（ソ連、東ドイツ）からも批判や非難をうけたヴァイスだったが、『抵抗の美学』は東ドイツでも出版された。スウェーデン語、デンマーク語の翻訳もすぐに刊行された。

決して読みやすくない。西ドイツで初版六万部という発行部数もベストセラーとは言えまい。翻訳も容易ではない。だが、作家や研究者の間で、大学のゼミで、学

校の授業で、労働者や市民のサークルで、海の向こうでは深くたしかな受容の波紋が、ひろがりつつあるという。八一年のインタビューでヴァイスも語っている。「それが新しい内省と反応をよびおこすだろう、いずれにせよ私は、極めてゆっくりした作用を期待している。困難は私自身が手渡したのだと、自覚しているから」。

日本では、六〇年代から七〇年代にかけて矢継早にヴァイスの作品は翻訳・紹介、上演されたが、あたかもひとつのブームが終焉したかのように、『抵抗の美学』は黙殺というに等しい扱いを受けている。問題は黙殺に追い込む日本の状況だろう。ともあれ、この作品を、“黙殺／石化”の中から救い出すことだ。

ii

「僕らを取り囲んで、石の中から身体が突き出している、ひしめきあって群をつくり、互いに絡まりあいあるいは断片に砕け散り、その胴部や支えた片腕、割れた腰は、身をかわしたり素速く退いたり、攻撃したり防禦したり、高く身を構えたりかがめたり、常に闘いの身振りで、かさぶたに覆われた残滓の本来の姿を暗示していた、ここかしこで消失してしまっただけでも、前かがみにあげた足やひねった背中、膨んだふくらはぎの線は、ひとつの唯一の共通の動きの中へと引っ張られている、巨大な戦闘が灰色の壁の中から浮かびあがり、その完成を想起させつつ、形のなさへと沈み帰っていく」——

『抵抗の美学』は、ペルガモン祭壇の带状装飾、ゼウスに率られた神々の軍勢が巨人族を圧倒して勝利を収めようとしている姿（あるいは大地の母ガイアの息子たちである巨人族が不遜にも神々に反抗を企てている姿）の浮彫りのこんな描写からはじまる。

無数の身体が突き出た沈黙の石は、言葉をもたない硬直した生命のない物質の表現であり、同時にしかし、人類の全体像の礎石になるために、人間的な輪郭が引き出されなければならないものの象徴だ。

iii

“僕ら”は、石の中から迫り出してくるさまざまな形姿を読みとり、その謎を、あるはずのもの、あったはずのものを問いながら、石像との対峙の中で、“僕ら”自身とその状況の謎をも解きうるイメージを、集団的な闘いのさまざまな身振りを、紡ぎ出していこうとする。

“僕ら”とは、夜学のロシア語講座で知りあったハイティーンの三人の青年、この小説の語り手で最後まで無名の“僕”と、コッピ、ハイルマンの三人。時は一九三七年九月二十二日。“僕”が義勇兵として内戦のスペインへ旅立とうとする直前。所は“僕ら”が、褐色の制服を着た男たちに交じって、自らはナチスの制服で抵抗運動の意志と活動を偽装して訪れた、ベルリンのベルガモン美術館だ。

小説はそこから、一九四五年五月七日に終息させられた、ファシズムという時代の野蛮に抗する“僕らの抵抗の物語”として、大きな弧を描いていくが、すでにこの冒頭に、『抵抗の美学』全篇を貫くひとつのモチーフが暗示されているだろう。

閉じこめられた存在を、自らに向かって、同時に他者に向かってひらくこと。抵抗とは、歴史のプロセスの内部にあって、石化に自らの言葉と特性を奪いとられかねないものたちが、自らの言葉とアイデンティティを探すこと、奪いとられた存在を奪い返す行為なのだから。

歴史と文化と人間存在の石化に抵抗する類的な闘いのイメージ。それがこの小説の冒頭で、“僕ら”によるベルガモンの浮彫りの解説として、暗示的に示されていく。

iv

「形姿が生れ出る前には凝固が、石の中への密閉があった」。

歴史のかさぶたに覆われた残滓からひとつひとつの形姿をよみがえらせつつ、例えば浮彫りの縁は大地で、この大地は一箇所だけ突き破られ、大地の母ガイアが姿を現わしている、その中で、“僕ら”は気づいた、ヘラクレスがいない。巨人族との闘いで神々と同盟し、神々を勝利へと導いた、強迫の時代を不屈の仕事で終らせたはずの、半神半人の死すべき者、あのヘラクレスの姿が見あたらないのだ。何故なのだろう。

コッピは言う、「ヘラクレスの姿がないのは、今、僕らが行動の具現者というイメージを、自分でつくりあげていかななくてはならないことの前兆かもしれないね」。ヘラクレスは、打ち負かされた者たちを助けるためにこそ来なくてはならないのだろうと、“僕ら”は考え、対話は、オリンポスの神々との同盟の特権から離れて、地上にある者へと向かっていくヘラクレスの歩みの転換の質への問いへと、展開していく。

一九三〇年代のヨーロッパの状況の緊迫、労働運動の敗北と、しかし獲ち得たものを反動の嵐から守ろうとする“僕ら”の意志と希望が、ベルガモンの門像への眼ざ

しの緊迫感を形造り、その眼ざしの強度が、決断を促す緊張の中で、彫像を、破壊と絶滅の直前での集団的闘いとして読み解いていく。

v

この神話的な装いのヴェールには、歴史的な事件、階級闘争が閉じこめられている。この彫像の背後には、ベルガモン王国を通り抜けていった幾度の戦争が、支配者の勝利への傲りが、隠されているのだ。芸術の現実的な発生は、支配と屈服の中にあっただろうから。それゆえこの門像の建造物は、虐待と不自由への感情移入に、それを自慢する人々への怒りにも、結びついてしまう。

地霊たちと対決した神々は、力関係というような観念を絶やさないために役に立ったのだよ、と言うコッピ。しかし、僕らの感覚を豊かにしてくれる何ものかの存在も否定できないよ、これはどこからくるのだろう、と問うハイルマン。

ベルガモン祭壇をめぐる“僕ら”の考察は、延々、数十頁に及ぶ。

そして議論は、芸術作品とその受容のあり方への問いかけとして、コッピの家で労働者であるコッピの両親も交じえて、さらに深化していく。

「じゃあ、昔の芸術家たちが、専制のもとで持続するものが創れたのは何故なの、とコッピのお母さんがたずねた。抑圧の大きさを知らず、権力関係を問題にしなかったから、彼らは真実だと思ったものを表現したのさ、とコッピは答えた」。……だから、とハイルマンは言った、「真理の代弁者たちは追放されたり、捕えられたり、権力者に自らの意見を敢えて口にして、その率直さを死で購^{あがな}ったのじゃないかな、牢獄、拷問、職業禁止、追放、亡命、火炙（あぶ）りが、支配者から身をもぎ放そうとしはじめて以来、芸術家の運命になったのだよ」。ハイルマンは続けた、「芸術や文学の総体が、僕らがこれからの未来に意味あるものにできる女神ムネモシュネーの庇護の下にあるのさ、あらゆる芸術の母である彼女の名は想起、記憶の神だ、彼女が、すべての成果の中に、僕ら自身の認識を含みこんでいるものを、守っていてくれる、僕らの心の動きが何を求めているのかを、僕らにささやきかけてくれるのだよ、と」。

vi

『抵抗の美学』の中で繰り返し強調される想起、記憶のドイツ語の Erinnerung とは、内化 Er = innerung であり、他者を自らの内にとりこみ、他者の生命力を自らの生命力として蘇らせることである。

他者とは、生きている者だけではない。過去は過ぎ

去ってはおらず、死者は死んではおらず、すべてのものが存在している歴史は、終っていない。人類全体の努力のすべてが、我々の内に生きているはずだ。その遺産は、我々の内にそれが存在し得たとき、死んだ生命が蘇生され、我々によって言葉にされ、我々の沈黙にも生気を吹きこんだときに、はじめて生きたものとして姿を現わす。遺産が石化するのは、受け手の共感能力、想像力の欠如なのだ。

芸術作品においては、その中の生きたものが、“僕ら”の芸術への問いかけのあり方への答となる。“僕ら”が政治的抵抗に立つがゆえに蘇ってくる芸術の中の生命力。作品はそのとき、人間の現実が、考えぬかれ、意識化され、感覚的につかみうる表現となる。手探りし、介入していく観察者の眼ざしは、対象との、エロティックとも言える、生命をもった接触の緊張をおく。それが、現在を反省的な光源におく。このとき作品は、観察者の現在の答を要求する問いとなる。問うものが問われるものとなる。

だから、芸術的モチーフは、政治的モチーフと不可分なのだ。

vii

コッピとハイルマンの意見のこんな微妙なずれには、三〇年代ヨーロッパの労働運動と芸術運動に刻印されたベクトルのずれの根源も、示唆されているようだ。表現主義論争、リアリズム論争、形式主義（デカダンス）論争、文化遺産論争……。根っから労働者出身のコッピと、大学教授の息子で自らも学者になろうというハイルマン。

もちろん、それは個人的出自にのみ解消されてはならない。だからこそその対話だ。

viii

現実の生産を眼にみえる形にするという解放された文化のめざすべき目標からこそ、一見支配に従属するように見える芸術作品への関心が浮びあがるのだ。

石化とは、対象から生命力や生きた労働を奪っていく社会的諸関係そのものの暴力であり、それゆえ、その暴力＝抑圧への沈黙と失語に抗して、石化されてしまった作品を自らの内にうけとめ、蘇らせていこうとする営為は、常に社会的諸関係の中での自らの根っこ探しとも重なってくる。ゆえにその探求の対象は、人類史全体のはずなのだ。

『抵抗の美学』において、反ファシズム闘争の報告が、その経過の中で、その都度の主人公たちの生と状況と織りあわされながら、多くの芸術作品の解釈と結びついて

いく根拠が、ここにある。ピカソの『ゲルニカ』、カフカの『城』、『審判』、デューラーの『メランコリー』、ジェリコーの『難破した人々』、ダンテの『神曲』等々……。

ix

『抵抗の美学』という題名そのものが、この小説の、矛盾にみちた本質を示唆している。最初は『抵抗』という題名のはずだった。

ヴァイスの『作業日誌一九七〇－一九八一』からの抜粋：「〈労働者〉にとっての芸術が——生活条件だけでなく、芸術作品が自分のものになるためには、幼時からの教育の歩みも、根底から変革されなくてはならない」。「芸術はパラドキシカルな状況から、葛藤からうまれる——上からの調和的な芸術は、芸術の本質にもとる」。「芸術家はまずは職人だった。矛盾がはぎとられ、その外被のみが残った」。「抵抗の美学。抵抗。よみの国」。「タイトル：抵抗の美学」。「このタイトルは、背理的で多層的なこの報告小説の本質を示している。つまり、最も残忍なファシズムという形式で表わされる抑圧のメカニズムへの抵抗と、芸術財の階級に規定された遮断を克服することへの試みこそが、大事なのだ」。「ここで問題となっているのは、芸術上のカテゴリーを統括しようとするだけでなく、精神的認識のプロセスを、社会的政治的洞察に結びつけようと試みるようなひとつの美学だ——闘う美学」。

x

抑圧のメカニズムと芸術財の階級に規定された遮断——抵抗とは、そのブロックや壁をうちやぶる闘いの多様な身ぶりそのものなのだろう。抑圧は、もつれた糸のように、複雑に絡みあっている。だからこそ、もつれをほぐしてつなぎあう回路が、手垢にまみれた既製のおしきせの言語でなく、自らと他者に拓かれていく個有の言葉を探りとろうとする営為が、必要となる。だから、この本『抵抗の美学』は、最初から最後まで、一人称の語り手、“僕”という認識のメディアを通した間接話法で貫かれるのだ。自己対話と相互対話の連続性。

レフレクション——反省、省察とは反射、反映であり、再帰の運動のダイナミズムであり、内化、記憶しよう、想起させようとする主体と客体の力学だ。『抵抗の美学』は、“僕”の自己獲得と現実獲得のための、個有の言葉さがしの探求の書でもある。

xi

その“僕”とは、著者ペーター・ヴァイスのちょうど一年後、一九一七年十一月十八日に、ヴァイスと同じく

チェコ系ユダヤ人の父をもち、しかし大織物商の息子だったヴァイスと違って労働者の家庭に生まれ、ヴァイス自身は行かなかったスペイン内戦を除いて、ベルリン、チェコ、パリ、スウェーデンと、ヴァイスと同じ生の空間を生き直す、架空の主人公だ。ヴァイスでありつつ、ヴァイスでないという同一性と距離をもつ。

「もし私がプロレタリアの環境に生まれていたらどうなっていたか、どういう発展をとげたろうか」、「この僕とは誰か、私自身だ、私自身を探す本だ」、「私は今、以前の私にはみえなかったものを書きつけようとしているのだ」、と日誌にはある。

語る私と語られる私、語ることと語られることの対峙と対決の強度は、そこから生まれてくる。つまり『抵抗の美学』は、ヴァイス自身でもある一人の“他者”の内的宇宙の発見の試みの記述なのである。

しかもこの作品の中に登場する人物像、作品名、出来事は、すべて事実に基づいている。〈赤い礼拝堂〉の^{ローテ・カベレ}の非合法反ナチ抵抗運動に参加して、一九四二年十二月二十二日に処刑されたコッピもハイルマンも、“僕”の生涯を通しての友人であり導き手であった精神分析医ホーダンも、ストックホルムで「僕の友人ではなかったが師であった」ブレヒトも……実名で、詳細な記録や資料に基づいて登場する。二巻の『作業日誌』は、その資料集でもある。

「人物はすべて事実にもとづく。しかし彼らの伝記ではなく、小説の人物像だ。しかし、彼らが言ったりしただけでできなかったらうことは、何ひとつつけ加えないよう試みた」（『作業日誌』）。

語り手である“僕”はそれゆえ、その記録のモニタージュの部分で、効力を発揮することにもなる。

第一人称小説（架空の自伝小説）で記録文学であり、抵抗の叙事詩でエッセイ小説、小説で美学である『抵抗の美学』の位置の特異性をとく鍵が、ここにある。

xii

旧来の制度化された芸術概念、小説概念、規範的美学の硬直化した枠組みへの問いが、生活世界の中での芸術の石化（物神化、貧困化）に抗する蘇生、活性化への努力として、芸術を内から、下から、外から構成しうるものに向かって、芸術概念内部の矛盾の豊かさとして、投げかけられる。ヴァイスにとって、本来芸術は、本質的に社会を形成する力であり、それ自体が代替不可能な政治的活力を孕むものなのだ。

重要なのは、その芸術世界（美的経験）の生活実践の中への橋わたしであり、それは受容の美学として、永遠に続く主体的な、生きた移しかえ作業でもある。だから

こそその一人称の記録文学なのだろう。

xiii

ときには十数行に及ぶことも珍しくない、センテンスの非常に長い、改行も殆どないその文体は、矛盾と力学の複合体である対象と、その対象の主体（観察者）への知覚としての介入を、レフレクションの中でできる限り精密にとらえ、記述し、それを複合体のままで読者に手渡そうとする、ヴァイスの意志の表現だ。それは、厳密な客観性と、極端な主観性の、両方の刻印を帯びる。

いいかえれば、その文体は、記録化への意志、細密な知覚の描写、事実の冷静な報告の力と、印象や連想、夢や幻覚のことばへの結びつきによる、規制からはずされた主体的なロジックの形式を形成する力とによって、現実奪還の二重の運動を展開する。

“僕”において、それゆえ“読み手”においても、主観と客観、自己と他者は、他者が自己に反射し、自己が他者に投影し、時折り、その間の境界さえ泳ぎ出す。

xiv

「癌細胞がすべての生体の中でうごめいて、意識は自己を食いつぶし、秩序づけられたものが病衰に陥り、地上の雑踏はただただ苦しみを呼びおこすのに役立つだけだった。僕らが自分で僕らの苦役人を、僕らの拷問吏を選んだのだ、僕らがこの狂気の行為をよびだして、この迷妄を強要したのだよ、いや、そうじゃない、と僕は叫んだ。僕らだって理性をもっているのだから、そうではありえないのだ、と。理性はきっと勝利するだろう、と、僕はミュンツェンベルクの哄笑に対して、口に出して言ってみた、君だってレーニンの部屋にいたじゃないか、と。この考えは僕を安心させた、君は自分の眼でレーニンと会ったのだよ。だけど、彼は肩をすくめて、一体それが何の関係があるんだい、と訊ねた」。

xv

第二巻第一部、一九三八年九月、“僕”はスペイン人民戦線が瓦解して、挫折の中でパリに戻ってきていた。友人アシュベルクがパリに設立したスペイン人孤児施設で働くか、ドイツにもチェコにも戻れないから、社民党系の組合ルートでスウェーデンに亡命するか、揺れ迷っている。未決断からくる高熱で、ホテルのベッドに横たわっている“僕”に、さまざまな想念が、何よりミュンツェンベルクの幻覚が、襲いかかる。日独伊防共協定も結ばれ、情勢はますます緊迫し、コミンテルンの反ファシズム人民統一戦線論への転換など、抵抗の戦術や方法をめぐって、反ナチ闘争の内部も揺れた。

ヴィリー・ミュンツェンベルク（一八八九―一九四〇）は、一九二〇年代から三〇年代にかけて、四十五万という発行部数をかぞえたAIZ（「絵入り労働者新聞」）を筆頭に、映画の製作配給から煙草会社（「^{ゲルベ・ゾルテ}黄色い煙草」ならぬ「^{ローテ・ゾルテ}赤い煙草」まで手がける“ミュンツェンベルク・コンツェルン”の中心人物として、〈赤い新聞王〉とも〈赤い百万長者〉とも呼ばれていた。レーニンの古い知己として、二〇年代から三三年のパリへの亡命後も、労働者階級への多彩なプロパガンダ活動と、IAH（国際労働者救援会）を中心とした政治的オーガナイズ活動を精力的に展開し、二七年から三八年にかけては幾度もドイツ共産党の中央委員を務めてきたのだが、その彼が、一九三八年三月に脱党していた。そして一九四〇年に南仏で遺体が発見され、自殺説と暗殺説があった。

ヴァイスは共産党のサイドで反ナチ抵抗運動に加わってきた“僕”に、“公認”の党史からは殆ど抹殺されてきたこのミュンツェンベルクの生と活動を回顧させ、政治革命と文化革命の交点において、両者を想念の中で対話させる。そしてミュンツェンベルクの幻覚は次第に“僕”の理性と意識の秩序に介入してきて、想起はもはや誰が思い出しているのか、何が事実で何が想像なのかさえ、わからなくなる。

フロイトのいう心的現実性。現実と空想の境界が泳ぎ、自己は溶解して、イメージが自律していく。夢（幻想）の言葉は分離をたびこえ、時代と経験領域と人物を交錯させていく。

xvi

“僕”は自らの想起の断片と、ミュンツェンベルクの報告からなる幻影に圧倒され、挫折となだれこんでくる不確かさを前に、絶望にかられ、“把握可能なものの外部にあるものも、概念に移しかえられなくてはならない”という認識にしがみつく。が、幻覚は“僕”にさらに追い打ちをかける。

「君は説明のつかないものはないという考えにまだしがみつくつもりなのか、と、ミュンツェンベルクが訊ねた、すべての謎は解けると思っているのかい。そうだ、と僕は叫ぼうとするが、一言も音がでこない、どんな努力も役には立たないだろう、それでも僕はすべての足跡が、よすがが眼前にあるかのように、走った、たとえ遅すぎようと、もはや助けはなかりと、僕は走るだろう、駅へ、プラットホームからプラットホームへ、一台の列車を追う、手すりに乗り、又とびおり、僕の行き先地をつげる札のついた車両に辿りついた、意味は、目標は存在しなくてはならないのだ、離れてはいけないのだ、僕の緊張を解いてしまってはならないのだ、どこに

行くべきかはきまっていたはずだ、ただその町の名前を忘れてしまっただけなのだ、いろんな手が僕の行くべき方向を指し示す、汽車の煙を裂いて何かが僕に叫びかける、つんざくようなその声はますます叫び声を高める、助けを求めるバスク語の子供たちの声だ、僕は隣りの部屋へ、寝室へと急いだ、そこで子供たちが震えながらびしょぬれで、僕にとびついてきた」。

xvii

言葉にされえない強迫と、強迫としての夢の像の中で言葉になりうるもの。夢の中に現実が呼びこみ、その現実が夢みる人に眼をさまして行動することを要求する。

^{アイデンティティ・クライシス}自己同一性の危機の中での白日夢。だが、意識の検閲をうけない夢の像は、想起を要求する^{ムネモシユネー}記憶の女神のように、存在の根源にあるいまだ名状しがたい情動を、迷いと不安と欲求を、矛盾の緊張の中でそのもつれに抗するかのように、ひき出してくれるのではないか。幻覚とはこのとき、他者と自己への想像力の強さでもある。

白日夢の中のミュンツェンベルクへの共感と反発の強度は、自らの立脚点を離すまい、あるいは探りとうとうとする“僕”の努力の強度と迷いの中の緊張と呼応する。

そして、認識言語が追いつかないところで、ヴァイスは夢の言葉を復権させ、夢の真実の価値をおく。

「無意識的なものの中で準備された本来の夢」（フロイト）。

大事なのは事実の客観的認識だけでなく、その上での主体の意欲、意志、両者のおりなす力学だ。そのダイナミズムは意識と無意識の存在の総体において、作用するものだろう。

xviii

〈抵抗〉とは精神分析の用語でもある。自我がかつて抑圧によって防禦したものが、無意識の内に^{トラウマ}心的外傷として固着して、それが神経症の症候として現実を突き破って出てくる。抵抗とは、症候形成のプロセスにおいても症候解消のプロセスにおいても発生する、この記憶の表出を抑圧する自己防衛のことだ。

沈黙と深層意識の中に亡命させられたムネモシユネー。

個人史におけるトラウマと（政治的・芸術的アヴァンギャルドへの評価や粛清、スターリニズムやトロツキー問題等々も含めた）歴史におけるトラウマを、ヴァイスは本書で、ふたつながら別扱しようとしているのだ。

xix

“僕”の失語状況のみならず、魂の危機としての失語症が、たとえば“僕の母”において現実となる。結局スウェーデンに亡命した“僕”は、一九四〇年五月、二年半ぶりに“母”に再会。しかし“母”は、チェコからスウェーデンへ亡命する途上での悲痛な体験から生きる意志を失い、無気力症に陥っていた。第三卷、第一部。

現実の言葉と夢の言葉は、精神の“正常”と“異常”をめぐっても拮抗しあう。

この野蛮の現実を理性的に説明しようとする“父”の言葉は、魂の境界領域を生きる“母”の夢のことばと切り結ばない。傷ついた一点、^{トラウマ}心的外傷に固執して、失語の中で、そこから動かない“母”の意識と深層意識。“僕”は想い出すことを拒否する母の記憶をたぐりよせようとするが、“母”に知覚の徴候は訪ずれない。“僕”の言葉も“母”には届かないのだ。

絶望の中で生れ故郷を想起する“僕”に、あのペルガモンの門像の大地の母、ガイアの顔が浮かんでくる。

「母のベッドの傍らに座りながら、先ほどから降りはじめた雪を眺めつつ、ときおり僕は、彼女のなかで一人の人間が死ぬのでなく、人々の海が死んでいくような気がした。くりかえし新たな恐怖の頭をつきたてる死のヒドラとの闘いをひきうけてくれるヘラクレスが必要だったのだ。それなのに、彼女は全く動かずに横たわっていた、彼女が病んでいることを示すものは何もなかった」。

“母”はついに食べることをも拒否して、衰弱して死んでいった。

xx

無気力に陥った“僕”はホーダンに助言をあおいだ。

マックス・ホーダン（一八九四―一九四六）、精神分析医で社会主義者。ベルリン性科学研究所の所長であった彼はスペイン人民戦線にも参加し、三八年からはストックホルムに亡命して抵抗運動を続け、一九四四年の一月から十月には亡命ドイツ人の抵抗組織、文化同盟の議長をつとめた。『性の貧困と性相談』、『性と愛』、『歴史と愛』等の著述のあるホーダンは、『性の革命』や『ファシズムの大衆心理』を書いたヴィルヘルム・ライヒに近い、が“ライヒよりももっと政治的な”（ヴァイス）、フロイト・マルクス主義者、ホーダンそのひとが〈媒介されたフロイト対マルクス〉だった。ちなみにフロイトらの精神分析は、ヒトラーによってもスターリンによっても禁止されていた。

すでに六一年のヴァイスの自伝小説『消点』において

このホーダンは、ホーデラーの名前で、内的自由を保持しつづけようとする“私”への批判者として、“私”の自己対話、自己対決の相手として、“私”の前にくりかえし立ち現われていた。死んだホーデラーの声に向かって、いったい何をどうすればいいのだ、いったい誰の味方をすればいいのだと問う“私”。答なし。

『抵抗の美学』は、このホーダンへのヴァイス自身の答をさがす旅でもある。

xxi

「母の生が遠ざかることによって、芸術も僕から後退していった、母からの分離が避けられないものになればなるほど、僕には芸術という手段がますます疑わしい、疎遠なものになっていった」。

そんな“僕”にホーダンは言う、「僕らに逆らうもの、たとえ最もおそろしいこととでも、救済の手だてを講じるためには、僕らは一致点を見出そうとしなくてはならない、たとえそれで破滅の危険にさらされようと、破滅しながらも僕らは、醒めていなくてはならないのだ」。

夢より深い覚醒への意志――。自らも矛盾を抱えつつ、ホーダン自身が、理性の名において、野性の抑圧された衝動とその破壊力に抗しようとしていた。不幸は、自らの希望と孤絶によって言語化への道具を壊していくこと、現実との接点を失った言葉は自閉して、どんな言葉も橋をかけられなくなる、そこからの道は完全な沈黙か、芸術への道かしかない、と“僕”に言うホーダン。

「自らを閉ざすことと拓くことの境界が、芸術のなかにはいつも存在していて、それがメランコリーへの傾きのなかに反映する、芸術作品の中で僕らをとらえるのはほとんどいつも、昂揚よりもこの命名しがたいものへの沈潜の方だ」。

デューラーの銅版画『メランコリー』のように。

ホーダンは書架からデューラーの画集をとり出してその頁を開いた。眼ざしはここでも厳密に細密にデューラーの『メランコリー』を読みといていく。

「……探測し、建築し、最後の告示を告げるものにとりかこまれて、彼女は子供っぽい存在から突き出していた、彼女の中に、僕らの思考には測りがたく思えるものが、閉じこめられていた、そして尾のついた蝙蝠が虹の下で、その蹴爪に絵の銘を、すべての追思考と一体になって精神の王国の最初の場所をさし示す、あのメランコリーの銘を掲げていた」。

xxii

「芸術は、とホーダンは言った、すべての哲学やイデオロギーが終ったところではじまるんだよ、すべての生

体に内在してその生体を操縦するあの謎にみちた力、エンレヒーから飛び出して、傷を負いながら、また立ちあがっていく、芸術は記憶の機能に属し、それが脳の中で、目にみえ耳にきこえるもの、空間と時間を方向づける中枢において、すべての知覚したものを保持してくれ、それを僕らの神経の刺激に向かって拓いてくれる、解剖したって、この記憶から成り立つ思考力の痕跡を見つけることはできないけれどね、ムネモシュネーの女神に守られた記憶が、僕らを芸術的行動に導き、僕らが世界の現象を自らの内にとりいれればとりいれるほど、僕らはそれを豊かなコンビネーションへと、まさに多様性へともたらすことができるのだ、この多様さから、僕らは僕らの文明の立脚点を読み取ることができる」。

xxiii

ホーダンは“僕”にとって、かつヴァイス自身にとっても、彼の人生と本書全体を通じて、対話や内省の相手として必要不可欠で重要な人生の先達の「友」で危機における相談相手の「師」であったが、本書でもうひとり重要な「師」で「同志」のような、しかしホーダンは対極的な位置を占めるのが、実はブレヒト（一八九八—一九五六）だ。

生前のヴァイス自身は、殆どブレヒトとはつきあいはなかったようだ。無名の頃に一度だけ会ったが関心を示して貰えなかったらしい。ブレヒト未亡人となったヴァイゲルとは親しい懇意な関係にあった。それでもなおヴァイスは、スウェーデンに亡命した“僕”に、ブレヒトと関わらせる。つまりブレヒトがストックホルム郊外のリデインゲーに住んでいた時代（一九三九・八—一九四〇・四）に限定して、しかも当時のブレヒトの仕事全般に言及するのではなく、“僕”に、ブレヒト工房の集団作業に参加させるという形で、しかも第二巻の第二部は「ブレヒトの章」と言えるほどに、ブレヒトの仕事のやり方を観察させているのだ。その姿は、決して単純に好意的には描かれていない。ブレヒトの作業工房での振る舞いは、傲慢で冷淡で意識的・意図的で、女性秘書たちとのブレヒトの奔放な愛人関係も、“僕”の眉をひそめさせるに十分だった。

このブレヒト像の出現からしかし、『抵抗の美学』においては、芸術の受容的獲得から、文学や芸術というメディアによる現実の生産的な獲得に移行する推進力のモーターが回り始める。ちょうど独ソ不可侵条約が締結された直後の一九三九年で、ブレヒトにおいては如何に状況との対峙の中で作品が生まれていくのか、そのプロセスを“僕”は観察する。ブレヒトの粉飾ない傲慢で冷静な態度と仕事への誘いと魅力に、“僕”の興味がかき

たてられていく。ブレヒト批判とブレヒト擁護（／受容）が表裏一体となっている。

ヴァイスの『作業日誌』にはこうある、「私がここに置くのは、詩や戯曲の現実の書き手としてのブレヒトではなく、そのまったく未知の姿である。それはブレヒトへの接近を私により難しくするためだ。そしてまた私の中に起こった最後通告的な状況を完全な解決へともたらすためでもある」。ヴァイス自身、一九六〇年代にスウェーデン国籍のまま東西ドイツ問題にコミットし、政治参加のアンガージュマンの「記録演劇」の作家となって陥った矛盾を如何に克服するかが、本書執筆のテーマ・モチベーションでもあった、ということなのだろうか。

言葉の通じない新たな亡命地ストックホルムで抑うつ状況にあった“僕”は、まずはスペイン共和国崩壊の原因について、さまざまな政治的立場から解明しようとするブレヒト宅でのドイツ語での討論サークルに参加し、相互に関連し合う破局への抵抗のパースペクティブを導いていくブレヒトの態度に目を拓かれ、さらにスウェーデンの一五世紀の農民暴動の指導者像を描く「エンゲルブレヒト劇」のプロジェクトに参加する中で、“僕”は実際に書くとはどういうことかを学んでいく。最初は資料収集者として、次は共同思考の記録者として、最後はこの劇のプロジェクトが挫折に終わり、“僕”はその挫折の原因を考察することで、自らこの劇作を完成させる作者へと向かうのだ。

「だがしかし、と、僕は自問した、如何にしてこういう政治的な能力が、完全な自律を保持しつつ、これほどまでに現代の文学というメディアに移し替えられるのだろうか。諸国民の運命を決する政治は、芸術に属する言葉になるものを後退させる必要なく一致させることなどできなかったのに。アクチュアルな問題に直接に関連付けられるような表現形式への考察は、平和を求める活動に力を傾注することと肩を並べ得るものになれるのだ」。これまで反ファシズムの活動と作家活動を二律背反で両立できないものにとらえていた“僕”は、政治と芸術のパラレリズムを克服できずにいて、ブレヒトが両者を直接につなぐのではなく、迂回的に関連付けて行く異化的・歴史的なまなざしと「回り道の思考」に教えられ、「職業作家という言葉は、職業革命家と同じ響きをもつのだ。その後にはたくさんのその担い手たちが立っているのだから。ブレヒトと二人きりだったら、僕は彼に、これまで同等の価値に見えていた二つの手段の衝突が、突然僕に芸術的な手段の方を選びとるようにさせてくれたと、伝えたことだろう」。

この〈ブレヒトの章〉は、“僕”にそこまで言わせつつ、ブレヒトがスウェーデンを去るに際して“僕”がブレヒトの蔵書を荷造りする役目を仰せつかり、その蔵書のリストアップが延々八頁にも及ぶという皮肉っぽい場面で終わるのだが。

xxiv

Perspektive—Retrospektive—Introspektive、透視法、回顧法、内向法……ヴァイス自身の描く絵やコラージュ、映画、小説、戯曲、エッセイ、そのいずれにも、この三つの視線が、からみあっている。それが内界と外界の絶妙な媒介のさせ方となる。

〈消点〉とは、透視画法において、遠近上の各線が遠方でひとつに交わる点のことだ。『抵抗の美学』は、画家から映画作家へ、新聞記者から作家へ、自伝作家、不条理劇作家から、党派的な記録演劇の作家へと、“突然の変身”を繰り返した、〈亡命者〉ヴァイス自身の生の、生と芸術への問いかけの集大成だろう。あった、ありえたかもしれないもうひとつの生への透視的、回顧的、内向的な、三冊目のヴァイスの架空の自伝小説。

つまり「架空の自伝」とは、ヴァイス自身がなし得なかったような、政治と芸術の二律背反を止揚する職業作家としての視点と姿勢を、“僕”がブレヒト体験を通じて獲得するであろうプロセスとして想定されている、ということでもあるのだろう。それが、ホーダンから投げかけられた問いへの、ヴァイスのひとつの答でもあったのだろうか。

xxv

『抵抗の美学』は、歴史書でもなければ、美学書、研究書でもない。小説であり、すべては小説の中で、“僕”、“僕ら”によって語られる言葉なのだ。

ホーダン／ブレヒトの言葉は、ホーダン／ブレヒト自身がヴァイスに語ったことに基づくかもしれないし、ホーダン／ブレヒトならこう言っただろうというヴァイスの想定かもしれない、ホーダン／ブレヒトが生前には語りえなかったことを、“僕”に対話させているのかもしれない。

ヴァイスがこの小説に一枚の絵も写真も資料も挿入せず、全篇を引用したような架空の“僕”の緊密な語りで貫いていること、それ自体がひとつの開かれたメッセージだろう。それでも参考にと、ヴァイス自身が二冊にもおよぶ大部な『作業日誌』を刊行した。

xxvi

“僕”は、分断され生き埋めにされたヴァイス自身の

過去へのいわば自伝的探針であり、内省と考察の主体を作者と不即不離の位置において、“自伝”の再構成にそれ自体の吸引力を与えるとともに、〈真実の像〉への到達不可能性を保持するための、幻想上の感情移入、実験なのではないか。三人称で書きはじめられていたこの小説を、二年の後、ヴァイスは一度すべて反古にした。ヴァイスのこの断念は、〈真実〉をひとまず“僕”という方法のなかにしずめる。再構成。ブレヒトの異化のように。ブレヒトの三人称とヴァイスの一人称は、近くて遠く、遠くて近いのではないか。

〈架空の自伝〉——芸術と現実を、自らに個有の言葉を探しながら、ともに獲得していこうとする“僕”の自己獲得のプロセスは、閉じこめられた他者と自己存在を、二重の歴史的な力学の中に解き放して、類的に歴史を獲得していこうとする営為へと向かうひとつの仮説である。あるいは新しい「教養小説」かもしれない。

芸術的想像力と政治的想像力と歴史的想像力が、その彼方で三位一体となるためのひとつの真摯な試み。

xxvii

『抵抗の美学』は、一九四五年五月七日、ドイツ無条件降伏の日、「新たな内攻する戦争の開始」の日に、いつかこの日に終ったこの時代を記述しようという意志を固めつつ、“僕”がイメージのなかで、いまや死者の国の住人（ハーデス）となったコッピヤハイルマンと、あのベルガモンの門像の前に立つところで終る。それは、希望を仮託した假定法未来の文体だ。

「僕らは、あの地上の息子たちや娘たちが、彼らが闘いとったものをくりかえし奪いとうとする暴力に抗して立ちあがる、あの祭壇の浮彫りの前に立つことだろう……ハイルマンはランボーを引用し、コッピは共産党宣言を語るだろう、そして格闘の中のひとつの場所はまだ空いたままだろう、ライオンの前足が誰にもつかめるように、そこにかかっている、が、下にいる彼らがお互いに見捨てあわない限り、ライオンの蹴爪の前足を見ることはないだろう、その空いた場所を埋める、誰と見分けのつく者はやっては来ないだろう。彼ら自身がこの唯一の握りを放さずに、この大きく浮かびあがって揺れていく運動を我がものとしていくことだろう、その運動によって、彼らは自らに負いかかるおそろしい抑圧を、最終的に振り払うことができるだろう」。

xxviii

希望とは、他者の想いを、死者たちの想いを、自らの内にうけとめることだ。

英雄としてのヘラクレスがやってくる必要はない、暴

力と抑圧に抗して闘うすべての者たちが、お互いを見捨てあわない限り。その時には全員が、名前のないヘラクレスとなるだろう、“僕”に名前がないように——。

コッピやハイルマンのように無名のまま圧殺された者たちの夢が、公的発言を奪われた者たちや言葉にしない想いを抱える者たちの怒りが、ベルガモン門像の前に立つ“僕”やコッピやハイルマンの後姿とともに、“彼ら”として、ムネモシュネーとして、再び亡命の中へ、持続する記憶としての抵抗の中へと、帰っていく。

「その完成を想起させつつ、形のなさへと沈み帰っていく巨大な戦闘」。

戦後史は新たな亡命と新たな抵抗の開始。過去は過ぎ去ってはならず、死者は死んではならず、すべてのものが存在する歴史は、終わっていない。

〈亡命のヴァイス〉が、戦後史四〇年を、亡命の中へと逆転させていく。

そこで立ち止まってしまった可能性——。

xxix

そしてこのとき、作品も再び亡命と抵抗の中に姿を消す——抵抗の美学の抵抗。

ここにそれでもその片鱗しか浮かび上がらせ得なかった形姿のみならず、『抵抗の美学』には、さらにそれこ

そ無数の他者の想いが封じこめられている。

閉じこめられたこの作品のまさに多声的^{ポリフォニー}な声々を、黙殺＝石化の中から蘇生させる役目を引き渡されるのは、我々自身なのだろう。

我々自身も、閉じこめさせられた存在なのだから。ムネモシュネー——個人や歴史のトラウマとならないために、隠蔽されることなく持続・剔抉されなければならない想起、記憶。

XXX

「ユリシーズだ、と僕らは言った、それは、ヴァイス^{エポペー}の叙事詩の位階の高さを表わすためだけでなく、『抵抗の美学』においては、ジョイスの綱要に対する狡猾で成功した対立構想が問題になっていることを、僕らが信じるからだ——ヘラクレスが姿を現わし、文学の限界へとオデュッセウスに挑戦する！」（死後のヴァイスに与えられた一九八二年のビュヒナー賞へのヴァルター・イエンスの推賞演説より）。

（「新日本文学」一九八五年 456 号：評論特集＝多声的言語にむかって一言語・他者・想像力——に所収の谷川道子寄稿に基づく）

（訳とエッセイ：谷川道子）