

## 焼け跡の女たち

——ノサック『ドロテア』と金子光晴『風流戸解記』——

杵渕 博樹

### 序

ハンス・エーリヒ・ノサック (1901-1977) の『ドロテア』Dorothea<sup>1)</sup> (1947) と金子光晴 (1895-1975) の『風流戸解記』<sup>2)</sup> (1971) は、ともに戦後の焼け跡を背景としており<sup>3)</sup>、ひとりの男の偶然出会った女への執着を核に物語が展開されるが、ほかの点でも、両作品の物語構造には顕著な共通性がある<sup>4)</sup>。

本論では、これらふたつの作品を、「焼け跡で男が女を求める」基本構図を踏まえて比較分析することで、それぞれの物語展開の特徴を明らかにする。さらに、その共通点と相違点を手がかりに、それぞれの作品においてこの構図の持つ文学的・思想的意味について考察を加える。

### 両作品概要

『ドロテア』で、作家自身を思わせる語り手<sup>5)</sup>は、生活苦から腕時計を売

- 1) Nossack, Hans Erich: Dorothea, in: Interview mit dem Tode. Hamburg 1948. 本論では以下の版を使用する。以下、引用箇所、参照箇所の指示には丸カッコ内にページ数のみを掲げ、アルファベットのDを添える。Nossack, Hans Erich: Interview mit dem Tode. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975.
- 2) 本論では講談社文芸文庫版『風流戸解記』(1990)を使用する。以下、引用箇所、参照箇所の指示には丸カッコ内にページ数のみを掲げ、アルファベットのFを添える。
- 3) 『ドロテア』は1947年(D15)、『風流戸解記』もまたその前後の時期を時代設定としている(F22, 85)。
- 4) 『ドロテア』は1948年、『風流戸解記』は1971年の発表であるから、成立年代には大きな隔りがあるが、後者に関しては1948年成立の『戦』を始めとする一連の前駆作があり、事実上20年あまりの構想期間があったという見方もできるため、この問題についてはある程度相対化できる。「(…)」(『風流戸解記』)は昭和四十六年の初出ですが、実は戸解記には底本とも言うべき一群の前駆作があるのです。一番ふるいのが、昭和二十四年の『戦』です。『著者に代わって読者へ—異端者の毒』河野文一郎(F303)
- 5) 住居が被災しているが、たまたま郊外にいたことで、空襲の現場には居合わせず

ろうと考え、その取引を行っている人物を訪ねるが、留守で、その妻が対応する。しかし、この女性には見覚えがある。出版業者宅で見た絵の中の女、ドロテアだ。いったん引き上げたあと、このことが次第にはっきりしてくるにつれ、語り手はもう一度その女性に会わずにいられなくなり、同日夕刻、再度訪問する。ドロテアの夫はまだ帰宅しておらず、彼女は語り手に、1943年の空襲の際、見知らぬ若い男、マティアスに救われた体験を明かす。彼女は、語り手こそがそのときの男だったのではないかと考えているらしい。語り手はとりあえず身に覚えがないようだが、物語の記述はどこか断定を避けるようなところがあり、なにが超現実的な、超自然的な仕方でのその人物との同一性が暗示される。他方、語り手のほうは、ドロテアが絵のモデルになったことはないか尋ねる。彼女は即座に否定するが、この台詞にも解釈の余地が残されており、やがて、やはり彼女が例の絵のモデルだったことがほぼ明らかになる。ドロテアの体験談が詳細に再現されたあと、その後の彼女の夫の帰宅と、腕時計売却交渉の不首尾等が簡潔に添えられて物語は終わる。

『風流戸解記』の主人公は小屋掛け芝居の一座の役者で、人待ち顔で残飯に残った盲目の少女を誘い出し、連れまわす<sup>6)</sup>。若干のためらいのあと、1週間後には連れ込み宿で関係を持ち、ふたりは遠引きを重ねるが、妻子と別れることを求め、心中を迫る女に対して、主人公は煩わしさをおぼえ始め、やがて鬼たちの助けを借りて、この愛人を殺す。ところが、殺したはずの愛人は、死体を捨てた埒り道にはもうついてくる。その後も、まるで何事もなかったかのようにふたりの関係は続くが、男の消えぬ不安と殺意とを受けて、初夏のある日少女は姿を消す。秋には訪ねてくれるようにとの別れ際のことばに男は従うが、崖下の池のほとり、葦原に隠れるような少女の家のあの世めいた様子におびえて逃げだすと、その家はたちまち崩れ落ちる土砂に埋まって

に済み、家族も無事だった。この経緯は同じく短編集『死神とのインタビュー』Interview mit dem Todeに収録された『滅亡』Der Untergangに詳しい。また、出版業者(D25)との付き合いや、すでに雑誌に詩を発表しているという設定(D30, 50)によって、語り手が職業作家であることが暗示されている。

- 6) ただし、この「役者」は、他方では、戦前には「放蕩の味」を知る「自由主義者の一語学教師」で「戦争に批判的な態度」を取り、戦後も「雑誌に物懺り顔な原稿を書いて」おり、「進歩的なインテリの一風」なのだという。この設定もまた、作者金子自身を思わせる。首藤基澄によれば、金子は先行作品『人間の悲劇』(1952)における「細年体の自叙伝ではないが(…)自己の軌跡を確実に跡づけていく方法」を本作でも踏襲している。首藤基澄:『風流戸解記』論(日本文学1973-3, vol. 22-3, No. 237, P. 43)

跡形もなくなる。

### 焼け跡のトポスと境界の揺らぎ

物語は焼け跡で始まる。東京もハンブルクも戦災の傷跡なまなましく、風景はかつてとは一変し、同じ場所がもはや同じ場所ではなくなっており、どちらの物語の主人公も、記憶を頼りに方向を定めている。

喫茶店を出てからのふたりの前にひらけた焼け跡の見晴らしは、遠近感を取り外されて、見当がつかなくなり、四谷、市ヶ谷のあたりまで一跨ぎのようにみえるのだった。(…)心おぼえのある遺筋をたどってゆくと、かつてその男が住んでいた旅館のあとの草原に出た。(F33)

私はほどなくして町外れに出た、といっても今の町外れだ。というのも以前はまさにそこから人口の多い地区が始まっていたからだ。戦争ですべて変わってしまった。今はもう起伏のある雪原があるばかりだ。／(…)以前なら眠っていても見つけ出せた通りが、もうほとんど見分けのつかない谷としてなんとなくそれとわかるだけだ。(…)／でも最後には見当がついた<sup>7)</sup>。

この風景の変化は、密度の希薄化、存在していたものの消滅による、空虚な場の拡大によって生じている。スケールの感覚は狂い、道路も痕跡に過ぎない。

そのような背景のもとで主人公たちは出会うのだが、男たちは当初問題の女たちに気づかない。『ドロテア』の語り手は、時計の換金という用件にばかり気を取られ、男の不在を告げるドロテアと対面しても、それとわからない(D17-18)。他方、『風流戸解記』の少女は尋常ならざるひそやかさで気配を消していた(F12)。彼女にはこの世のものとは思えぬ何かがある。

7) Ich war bald am Stadtrand, das heißt am jetzigen Stadtrand; denn früher begannen gerade da die dichtbevölkertsten Stadtteile. Das hat der Krieg alles verändert. Es ist nur noch eine hügelige Schneewüste da. / (...) Die Straßen, die man früher im Schlaf fand, sind nur noch als kaum wahrnehmbare Schluchten angedeutet. (...) / Doch schließlich fand ich mich zurecht. (D17)

みているうちに少女の肌のしろさが、妖しく底光りするようで、その男は、ふと「狐性かもしれない」と疑った。また、「墓石のしたから出てきては、徘徊し、遊行する霊界の女ではないか」ともおもった。(F18)

やがて語り手自身に殺されたあとも、少女は文字通り生きる屍のごとくそばに続けるわけで、その行く末の兆をあらかじめ身に帯びていたかのようだ。しかし、このなにやら超自然的な登場の仕方は、『ドロテア』にも見られる。

突然、目を上げると、私の机のわきに彼女が立っている、彼女のことなどほとんど考えてはいなかったのに。なにか超感覚的な体験をしたと言っているわけではない<sup>8)</sup>。

確かに語り手は「超感覚的体験」などではないと釘をさしてはいるが、表現そのものはまさに生霊である。そこにいないはずのドロテアが姿を現し、彼はそれに対して思わず語りかけ、その声は届かぬようでありながら、彼女は行動でそれに応えている。さらに、その再度の出現によって、語り手は実際に訪問を強いられているのである。

彼女が今また私の傍らに立ったとき、私はすぐに弾かれたように立ち上がって言った。「時計の件でもう一度出かけてくる」／「もう暗いでしょう?」と家族が問う。「明日じゃだめなの?」／「いや、この用事は済ませておかないと」<sup>9)</sup>

思わぬ場所での偶然の出会いは、そもそもは絵の中の存在に過ぎなかったドロテアが、語り手の現実の世界に入り込んだことを意味している。その意味での現実の揺らぎを、この生霊めいた描写は象徴し、強調していると言える。

ドロテアによれば、語り手とマティアス(かつて彼女を助けた男)はよく

8) Plötzlich, als ich aufblickte, steht sie, an die ich am wenigsten gedacht habe, neben meinem Tisch, ich meine nicht etwa irgendein übersinnliches Erlebnis. (D24)

9) Als sie jetzt wieder neben mir stand, sprang ich gleich auf und sagte: »Ich werde noch einmal wegen der Uhr weggehen.« / »Jetzt im Dunkeln?« fragten sie zu Hause. »Hat es nicht Zeit bis morgen?« / »Nein, die Sache muß erledigt werden.« (D27)

似ているようだが、名前も境遇も年齢も異なり、語り手にはアリバイもある。しかし、一応はそれを否定するような態度を取るものの、この語り手はその同一性を完全には否定せず、断定を避ける (D14, 15)。

もし、このふたりが一方で同一人物であって、他方でそうでないならば、これはもうひとりの自分がどこかに存在するという、いわゆるドッベルゲンガー現象である<sup>10)</sup>。ふたりは同一の人物でありながら、けして互いに出会うことはない。それは別の言い方をすれば、ふたつの異なる世界、パラレルワールドが存在しているということである。異世界があるならば、その間には境界がなければならない。境界を跨いでしまったのが、ドロテアなのか、語り手兼主人公なのかはともかく、ここではひとつの境界が相対化されている<sup>11)</sup>。

作品冒頭、『ドロテア』の語り手は、焼け跡における「時間や空間の境界」の喪失について語っている<sup>12)</sup>。かつては自明の存在だった「境界」の存在に対する疑念の表明である。さらに、作品末尾でも、自分とマティアスの存在の重なり合いを念頭に置いた上で、「境界」に言及している<sup>13)</sup>。「想念

- 10) ドッベルゲンガーのモチーフは『風流戸解記』にも現れる。「(…)この頃になるとたいていの人、骨まで軟かくなり、膀胱があくれ、じぶんとそっくりの双子の片割れがどこかに生きてると、実証もないのに信じこむようになる。(…)今朝みたいやな夢からぬけ出してきたつもりなのに、いまなお、悪夢のつづきのような気がしてならないのだ。」(F96-97)ここでは同時に、夢と現実との境界の揺らぎもまた示唆されている。
- 11) パラレルワールドの暗示はほかにもある。山での遭難体験のエピソードである (D19-20)。語り手は実際には助けられたのだが、帰宅後の夢のなかでは墜落する。救助は偶然の幸運であり、語り手自身がそう考えているように、誰も通りかからず、そのまま転落死していた可能性も高かったはずだ。どちらが現実でもおかしくはなかったということだ。彼はもうひとつの現実を夢で体験したのである。
- 12) 「たとえば時間と空間の境界だが、われわれの父の世代ならなんの疑いもなくそこにあった。それはまだほんとうにそこにあって、同じものなのか？ それは消えてしまったのではないか、あるいはわれわれの町や市民生活同様に破壊されてしまったのではないか？」Zum Beispiel die Grenzen von Zeit und Raum, über die es für unsre Väter keinen Zweifel gab. Sind sie wirklich noch da und sind sie die gleichen? Haben sie sich verwischt oder wurden sie wie unser Städte und unser bürgerliches Dasein zerstört? (D12)
- 13) 「ひどい衝撃の瞬間にはわれわれはみなそんなにも似てしまうものなのだろうか？あるいはそんなときには、われわれの想念は壊された境界を越え、勝手に世界へ出て行ってしまうということなのだろうか？」Werden wir uns in den Augenblicken

Gedanken が「壊れた境界を越え、勝手に世界へ出て行く」と言うのだ。この語り手自身の考察は、『ドロテア』という物語全体を、異世界の交錯の瞬間を描くものとして捉える可能性を示唆しているが、『風流戸解記』もまた、生きる者と死んだ者とが、生死の境界を越えて交流する「地獄巡り発端」(F27)であった。そして、このような越境の前提となるのが、その舞台となる、前述の、まさに同じ場所に別の世界が出現したかのような焼け跡のトポスなのであり、その越境の契機となるのが、そこに現れる女たちなのである。

この異世界と越境の問題は、『ドロテア』においては、そのドッベルゲンガー的構図において、とりもなおさず自他の境界の揺らぎの問題、個としての人格の危機の問題でもあった。さらに、ドロテアと見つめ合う語り手は鏡像との対面を連想している (D31)。彼はドッベルゲンガーとの間にだけではなく、ドロテアとのあいだにも、自他の境界の揺らぎを感じているのである。別の仕方ではあるが、自他の境界の不確実性、不安定性のモチーフは、『風流戸解記』にも見られる。

「……怖くはないの?」/(…)。少女は、じぶんじしんに肌をこすことばを、戸惑ってその男に投げつけたのだ。お互いの境界がなくなって、からだもこころも全的に闊入しあい、乱れ狂うのが空怖ろしく、どうしていいかわからなかったからだ。(F37)

ここでエロスを契機とする越境に不安を抱くのは少女のほうだが、少なくとも語り手は、のちの経緯からして、主人公がこの少女との交渉を「怖れる」べき理由を知っているのであり、その意味では、「お互いの境界」の揺らぎは、誘惑者が逆に泥沼にはまっていく転倒の起点として、この男においても実現するのである。この逆転は、主人公の短期的失明と、それに対応する、少女の視界の一時的回復のエピソード (F45-46) によって象徴される。

### 生の契機としてのエロス

『ドロテア』における男女関係は、外見上は一般的な恋愛以前のものであるが、性的なニュアンスを伴うという意味でエロスを核心に持つ親密さを

großer Erschütterungen alle so ähnlich? Oder ist es so, daß in solchen Augenblicken Gedanken von uns die zerbrochenen Grenzen überschreiten und gehen selbständig in die Welt? (D60)

示す。語り手にとって絵の中のドロテアとの初めての出会いは強烈なものだった。彼は「ほんとうのところ、知り合うというようなものではなく、それはむしろ驚きだった」<sup>14)</sup>と述べている。絵の中の彼女は裸にガウンを纏っており<sup>15)</sup>、どこか放心しているように見える。

そのコートは(…)うっかりしていたのだろう、前がいくらかはだけていて右の乳房が出ていた。なぜそんなふうに、なぜあんな妙なコートを着ていて、その下に何も着ていなかったんだろう。ちょうど風呂を浴びてきたところだったんだろうか<sup>16)</sup>。

この無防備な様子、それに対して語り手の抱く強い関心には、エロティックな暗示がある<sup>17)</sup>。

また、ドロテアとマティアスは、明らかにそれ以外の避難民とのあいだに境界線を持つ、ひとつの独立した単位となっていた。避難に当たって必要となる他者との交渉はマティアスがすべてを引き受け、ドロテアはほかの避難民とは交渉を持たない。つまり、彼らは本来は他人だったはずなのだが、出会って言葉を交わした瞬間から、すでに、被災民同士の一時的助け合いの範囲を越えて、それとは別次元の関係を持ってしまっているのである。

ドロテアとその親切的な若い男は対外的には家族のふりをして行動を共にする。そこには世間に対する、夫に対する、一定の後ろめたさが生じざるを得ない<sup>18)</sup>。しかし、この関係がなければ、ふたりはもしかしたら生き残れなかったかもしれない。ドロテアはそもそもショックで冷静な避難行動が取れない状況であったし、マティアズは家族への心配を抑えるために手近な他人を助けることで気を紛らす必要があった。そして家族を亡くしたことが判

14) Nicht eigentlich kennengelernt; denn es war mehr ein Erstaunen, (...). (D25)

15) 語り手は当初これをコートだと思っているが (D24, 26)、ドロテアによればそれはガウンである (D32, 40)。

16) Der Mantel, (...), hatte sich nämlich aus Versehen vorn etwas geöffnet und ließ die rechte Brust frei. Warum war das so und warum trug sie solchen ungewöhnlichen Mantel und hatte nichts darunter an? Kam sie gerade vom Baden? (D26)

17) 語り手はさらに想像を膨らませ、画家にこの絵の描かれた状況を質問することを考え、その答えまで想定するが、その曖昧な返答は、画家とモデルとの間の経緯については何も明かそうとしない思わせぶりなものだ。(D59-60)

18) 彼女はこの体験について夫には話していない。(D33)

明したのちの彼はひどく動揺しており、やはり、ドロテアの懺めと励ましとに助けられている。そこでは本質においてエロティックな関係が、生きるため、生き延びるための重要な契機となっているのである。そして、語り手もまた、もうひとりの自分が、自分の経験したのと同じ空襲を、いかに生き残ったか、そのプロセスで、このひとりの女をいかに助け、また彼女に助けられたかを追体験する。この追体験を生身の存在のリアリティで支えているのが、彼とドッベルゲンガーの間に立つエロティックな契機としてのドロテアなのである。

他方、『風流戸解記』のヒロインは、主人公に繰り返し心中を迫る。彼女はエロスと共に死をもたらそうとする存在なのである (F48)。ここで主人公が彼女の求めにそのまま応じてしまうならば、ここでのエロティックな関係は死をもたらすものとして規定される。しかし、主人公は死にたくない。

(…)、最初からその男には、死なねばならぬ理由がなかったし、死に急ぐ人たちの心情を理解する能力に欠けていた。心中者のほろ酔心地もわからなかったし、死をうつくしいとみる感傷も、頭から共感できなかった。(…)むしろ死に比重を大きくかける思想や行為のうしろの欺瞞をあばき出す方が、その男のひねくれ好みにじっくり合っていた。(F61)

主人公の生への執着は、かならずしもナイーブなもの、あるいは単に本能的なものではない。彼は生命への執着そのものが、時代の風潮に対する反抗とならざるを得ないことを自覚していたのだ。語り手は辛辣に「その男は、世論や、法の裁きからじぶんを護ろうとして、右のようないろいろな弁明を考えた」(F62)などと称するが、この、意図された死を拒み、生を選ぼうとする思想的立場は作品構造上やはり重要である。

よりきれいに生きるために死なねばならないというような考えかたは、その男にはまったく無縁なことであった。彼は、生まれてきたものの最大の義務は、一日でも生きのびること、そのためには、どんな屈辱も屈辱とおもわず、おもいきったことでも平気でやる卑俗な人間に属しているようであった。勝負は、最初から少女のほうの方がわかった。彼女がきめ手とおもっていた彼女の育った時代の環境やモラルが彼には殆ど無効であることがそれだ。(F86-87)

このヒロインは、主人公にとって抗し難い魅力を持つっほうで、徹底的

に異質な存在でもあるのだ。

その男は、生きつづけることが義務としか考えられないために戦争中は孤独な抵抗を続け、戦後は無駄にされた青春を取戻そうとして、食欲にふるまった(…) (F105)

主人公は生きようとする。その生には、性的な意味で女を食することも含まれるが、そこでその女たちが死に誘うからといって、それに従うわけにはいかない。主人公にとっては、戦後の虚無的世相を反映した喪失感のなかでの自虐的放埒<sup>19)</sup>や自殺願望もまた、国のため、天皇のために死ぬことが社会的、文化的に強要された戦中の状況と重なり合う。どちらも自らの属する共同体と自分自身とを同一視するかのような、個としての人格の希薄さを示す現象である。あくまでも個人として生きてきたからこそ、彼は一貫してアウトサイダーたりえたのであり、そんな彼であってみれば、戦争を経ても変わらぬ日本的なる死の誘惑など、どこまでも無縁だ。そして彼は殺す度胸もないままに<sup>20)</sup>、鬼の力を借り、「死にたい」女を殺す。

赤鬼に煽られてその男が、眠っている少女の首を剃刀で切り、骨を鋸でひいて、手、足、胴、首を別々にし、近隣の寝しずまるのを待って、鬼に手伝ってもらって、リュックや、風呂敷でそれをこび、近くの泥池の底に埋めても、その所業については、やましいことはなに一つないのである。(F55-56)

しかし、女は殺されても死なない。

(…)部屋のすみに少女も坐って、しょんぼりとした顔をしていた。その男も、からだやころをつかっていたことが、何事であったのかわからなくなってきた。(…)鬼どもが引きあげてから、少女を抱いたが、

- 19) 「(…)元上流階級の子女のヒポコンデリーと自殺が流行りものになっていた。男たちがメチルアルコールの入った酒をのみ、女たちは、睡眠薬と覚醒剤を交互にのんで狂人のようにふるまった。」(F43)
- 20) 「(…)やり方はいろいろあるが、少女はどうやららくに死ぬことを欲していないようであった。その男の性質はもともと神経の弱いほうで、殺傷沙汰など出来そうもない弱虫なので(…)」(F53)

格別、通常と変わりがなかった。(F57)

ほんとうは彼女もまた生きてきたのである。生きたいにも係わらず、本気で死にたいと言っていたのである。そして主人公は心の抜けた抜け殻としての「尸解」<sup>21)</sup>を抱き続け、繰り返し殺すべく試みる。ここには逆説的な生の肯定がある。日本的なる死の強要に取り付かれた女は、死んでも死に切れず、殺されても死なず、他方で、まだ殺される前、生きているあいだにも、実は既に心は抜きとられていたのかも知れない。確かなものは主人公が交わり続ける体だけだが、これはエロスの場として間違いなく存在している。つまり、生き身であろうと死体であろうと、魂の抜け殻であろうと、ヒロインは主人公の生を巡る闘争の現場としての機能を果たしているのであり、また、主人公の生への執着によって、生につながり止められているのである。その意味では、『風流尸解記』におけるエロスもまた、『ドロテア』の場合同様、生の契機となっているのだ。

#### 越境のドラマツルギーと生きるためのモラル

以上見てきたように、『ドロテア』と『風流尸解記』は、ともに、時空の、自他の、生死の境界が不確かなものになるような状況を表現しようとしていた。そこでは、焼け跡の虚無と混乱を背景に、いくつかの異世界の交錯、あるいは、本来はありえないはずの越境が物語のダイナミズムとして機能しており、その契機として、揺らぐ境界を体現するかのような女たちが置かれていた。ここで主人公たる男たちは、この女たちとの出会いによって、みずからの個別の人格としての危機と向き合う機会を与えられる。そこで彼らはエロスを核心に持つ関係のなかで、それぞれ表面的には大きく異なった仕方ではあるが、この危機を乗り越えようとする。

このプロセスにおいて両作品の主人公男女がたどる道筋の大いなる相違は、

- 21) 文庫巻末の解説『愛憎にみちた挽歌』で杵淵車行は対談での金子の発言を引いている。「ほんとは尸解といえば仙人が解脱して、凡胎のからだなくなること、あれが尸解なんです。だけど、この本ではちがった意味に使っているんです。」(F313) また、本文中には以下のような語が挿入されている。「ぬぎすてた殻にしからずぎないそのからだは、／もはや主語のない客語にすぎない。／彼女はいない——からだのむこうを／ひどく疲れて彼女の心だけが、未練氣にふりむいて、そっとうすぎる。」(F66)

その背景となる社会との関係を反映している。生への執着自体が、反体制的であるという意味で反社会的であったような時代を引きずる『風流戸解記』の世界においては、「モラル」は個人によっては担い得ない。死を強要する偽りの倒錯的「モラル」は、元来、共同体によって集団的に担われていた。だからこそ、主人公はアモラルな仕方ではか個人としての生を代表することができないのだ。それに対して、ノサックにとって、焼け跡の虚無において人間が自分の場所を見失わないようにするための基点は、個人におけるモラルしかなかった。彼にとって、ハンブルク壊滅の体験は、市民社会そのものの崩壊であった<sup>22)</sup>。ここには、かつてはまだそれぞれの個人においてモラルが維持されていたという前提がある。彼の物語の主人公兼語り手はドロテアに引き寄せられるが、お互いにそのような状況下でかろうじて維持された個としての自分を失わないためには、どうしても対話以上の関係を避ける必要があったのである<sup>23)</sup>。

- 22) 『ドロテア』が収録されている『死神とのインタビュー』は、作品全体がこのハンブルクでの被災体験を直接、間接のテーマにしているが、その極限状況での人々の様子を、容赦のない倫理的厳しさと描こうとする傾向がある。特に『クロイツ』Klonzでは、危機的状況や社会体制の激変にも関わらず、要領よく生き延びるモラルなき俗物が憎しみを込めて描かれ、表題作『死神とのインタビュー』Interview mit dem Todeは、当時の世相全体に深う冷酷さ、非情さを告発している。ノサックにとって、ハンブルク壊滅の体験は、「人間的係わり合いの基準の破壊」でもあった。„Mit der Zerstörung der Welt sind auch die Normen des menschlichen Umgangs aufgehoben: (...)“ Vgl. Durzak, S.406.彼の文学にとってこの体験は決定的な意味を持っている。Vgl. a. a. O. S.401-402.
- 23) 中野孝次は、金子の文学をノサックの文学論『文学と言う弱い立場』を引いて論じている。中野の言葉を借りれば、金子の作品には「人生の危機ととりくみ、それを克服しようとたたかっているあいだだけが創造のとき」であるような性質があり、これはノサックの考える文学像に合致するのである。ノサックは文学的創作あるいは芸術的創作を、狭義での政治とは別次元にある、生活に根差した「革命的行為」として構想していた。中野はこれを金子作品の一部に見ている。中野孝次：『金子光晴 近代日本詩人選 20』（1983）筑摩書房。P.211-213, 224-225.