

災厄の盲いた鏡

—イルゼ・アイヒンガーの『鏡物語』について—

徳永恭子

1. イルゼ・アイヒンガーに関して

ドイツ語圏では戦後を代表するオーストリアの女性作家として有名なイルゼ・アイヒンガー Ilse Aichinger であるが、翻訳が一冊しか出版されていないこともあり¹、日本では知られた存在とは言いがたい。始めに作家のバイオグラフィーと作風を紹介することにする。

92歳で現在もウィーンに暮らすアイヒンガーは、1921年双子の妹ヘルガとともにオーストリア人の父親とユダヤ系の母親との間にウィーンで生まれた。父親は教師で母親は医師だった。6歳の頃に両親は離婚し、母の元にとどまったイルゼとヘルガは多くの時間を母方の祖母の元で暮らすことになる。1938年、オーストリアはナチスドイツに併合される。ナチス党が合法化される以前からオーストリアには多くの党員が存在したこと、ウィーン市民たちがこぞって英雄広場でのヒトラー演説に歓声を送ったことを考えると、「併合」というのは誤解を生む表現でもある。勢力を増す反ユダヤ主義を背景に、女医であった母親は戦を失う。このような緊迫状況の中、「併合」から1年後の39年7月4日、双子の妹ヘルガは最後の青少年移送船でかろうじて英国へ逃れることに成功する。それから2ヶ月も経たない9月1日、ドイツはポーランドに侵攻し、第二次世界大戦が勃発することに

なる。妹の後に続いて英国に渡る予定であったイルゼと母親であるが、もはや国外に出ることは叶わなくなる。『1939年9月1日』と題した散文でアイヒンガーは絶望の発端となるこの歴史的な日を思い返している。

私はあまりまじめに受け取らなかったのだ。9月1日の朝、その日は幸せに始まったことをほとんど考えたりもしなかった。7時ちょっと前に呼び鈴が鳴り、二人の男が古い船旅用の旅行鞆を私たちの暗い廊下に押し入れて一言も口をきかずに消え去った。私たちはすでに長いことこの鞆を待ち望んでいたのだ。私の祖父の一人の兄弟が、彼の経営するスーツケースと鞆店の在庫品の一つを安く私たちに譲ろうとしていたのだ。私の大祖父は —彼はユリウスという名前で、二年後の移送を免れた、なぜなら彼は死んでしまったのだから— 鞆を送ることができなくなったのだ。私たちはほとんど足を踏み入れることはないサロンへ鞆を押しやり、私は本や古いノート、ストッキング、靴そしてバイエルのピアノ教本をその中に投げ入れ始めた。当時は私たちのうち誰も、この鞆が異国の土地へ私たちについてくることは決してなく、より困難に、ますます緊迫していく私たちの住居を次から次へとついていくことになるとは思ってもみなかった。船旅用の鞆は明るい色をしていて内側はグレーの内張りがしてあった。丸みを帯びた蓋と二つの鍵そして四つの暗い色の縁取りがあった。それは1メートルを超える長さで80センチの高さ、そして決して海を見ることはなかった。しかしその鞆は私よりも多くのことを知っているように今でも私には思われるのだ。1939年の9月1日、2日、3日そして他のあらゆる日々に関して。²

「鞆」という事物の方が自分よりもこの厄災の日々に関して多くを知っているというのは、いかにもアイヒンガーらしい物言いである。アイヒンガーは意識的に過去の出来事を思い起こしては、それらを時系列に沿った想起の「物語」や「自伝」にまとめあげていくといった手法を取ることはない。

思い出し、物語るのは主体ではなく、あくまで事物である。一つの事物が時間的・空間的に隔たったところにある別の事物の記憶を呼び寄せるといふ物語り方をする。記憶がまつわった事物自体が飛び石のように跳ね、波紋を広げていくのだ。そこでは主体的想起は放棄されている。あるいは主体という概念が保証される条件そのものが危機にさらされているのだともいえる。「決して海をみることがなかった」のはここでは「私」ではなく「鞆」であると表現をせざるを得ないことに、「鞆」の持ち主の実存的危機が浮かび上がる。

こうして「決して海を見ることがなかった」船旅用の鞆とともにイルゼはユダヤ人の母親とウィーンに取り残された。『鏡物語』でも熟慮を経ない一行為が死を呼び寄せることになるが、この災厄の日の2ヶ月前に妹と共に海を越えさえすればとひどく悔いたであろうことは想像に難くない。自分にそっくりの、しかし他人のように異なる生を生きる双子の妹に関してアイヒンガーはこのように語っている。「祖母とともに暮らした最も早い幼少期は良いものでした。ただ始めから大変でした。なぜなら私には双子の妹がいたからです。そうすると一人の人間として見なされないのです。私の母親でさえ私たちを区別できなかつたほど、私たちはそっくりでした。それでいて私たちは根本的に全く異なっていたのです。まるで他人のように。」³ 映し鏡のように瓜二つの双子の姉妹は、海を挟んで全く別の世界に属することになる。海は鏡なのだ。一方は生の側で自由に動くことが許され、他方は暴力吹き荒れる死の圏内に縛り付けられ、そこから出ることは叶わない。

ニュルンベルク法に則って半アーリア人であるイルゼは強制収容所送りこそは免れたものの、ユダヤ人の母親とともに強制労働が義務づけられ、ゲシュタポ本営と同じ通りに他の家族とともに押し込められ、息を潜めて暮らさねばならなかった。母親は未成年のイルゼに対する養育義務を理由に強制収容所送還は見送られたが、それは期限付きの生の保証でしかない。イルゼにとっては、自分の生が延長されることは母親の生の猶予期間が断ち切られることを意味していた。イルゼと母はかろうじて戦争を生き延び

ることができたが、祖母と叔母は42年にミンスクに移送され、再び生きて戻ることはなかった。

子供時代を過ごした祖母の思い出は幼少期を描いた散文『クライスト、モース、ファザーネ』の中に登場する。ただしここでも祖母ではなく、祖母のキッチンという事物が主題となつて。「私は祖母のキッチン覚えてる。それは細長くて、明るくて、鉄道の線路の方へ斜めを向いていた。 […] それから貨物車がキッチンの下を通り過ぎ、突然煙が押し入り、目に入ってきた。それはまるで、あちらこちらの大陸から帰還し、世界の歓びをすでに知っていてもはやそれを必要としていないかのようであった。」⁴ アイヒンガーらしく散文中で祖母の死が直接語られることはない。しかし祖母のキッチンとユダヤ人移送に使われた鉄道が空間的に結びつけられる。「あちらこちらの大陸」から集められた人々は強制収容所—強制収容所 Konzentrationslager とは文字通り訳すならば「集結宿営所」なのだ—で焼かれ、煙と化しては、キッチンの中に侵入してくる。まるでウィーンの町外れのキッチンそのものが強制収容所であるかのよう。しかも「世界の歓びをすでに知っていてもはやそれを必要としていない」という皮肉に満ちた一文が添えられる。さらに続くキッチンの描写も、「鉄道はキッチンに報いられるべき名誉を与えたのだ」という、醒めた一文、それ故にこそ強烈な皮肉が込められた一文で締めくくられる。

また小さな鉄道路地があった、鉄道はすべてを動かした。鉄道は私の祖父の引き出しの中の埃にまみれた貝殻を動かした、まるで海であるかのように。鉄道はレンガのように赤い、全く使われていなかったコーヒー皿をカタカタいわせた、まるで大きな社交界であるかのように。鉄道はベッドや瓶、鏡、ベッドサイドテーブルの大理石のプレートを揺さぶった。鉄道は悲しみをかき混ぜ、輝かせた。キッチンと同じようなあり方で鉄道は力強くそして惨めだった、そして日によっては食器棚の中の皿やグラスが揺れてカチャカチャ音をたてるのを聞く時は、まるで年老いたカップルが落ち着いて会話をかわしているかの

ように思われるのだった。鉄道はキッチンに報いられるべき名誉を与えたのだ。⁵

先にも述べた通り、災厄を語るのは人物ではなく、鉄道、そして引き出しの中の貝殻やコーヒー皿、グラスなどの事物である。祖母を死へと運ぶことになる鉄道の振動はあらゆる事物に波及していく。日常を彩る様々な事物は揺らされ、互いにぶつかり合い、今にも壊れんばかりだ。この「壊れやすさ」Zerbrechlichkeitに導かれて、想起の流れは学校の風景へと移っていく。そこでは授業のある「午前中は子供にとどまることは楽であった」⁶と述べられる。しかし授業が終わり、午後になると生徒たちを子供として一つに束ねていた安定した世界は「様々な世界に散り散りに壊れる」⁷のである。「一つにまとまっていなければ、私たちの世界の華奢な境界は壊れてしまうかのように思われたのだった」⁸とあるように、大戦を前にして、子供たちも外の世界の崩壊をすでに感じとっていたのかもしれない。両親の家や公園の匂いを漂わせる「午後の空気」をまとったルート Ruth とエレン Ellen⁹ というユダヤ系の名を持つ少女は具体的には描かれてはいないものの、おそらく午前の世界に戻ってくることはもはやなかったのだろう。「まだ目に蓄えられたままの午前中の光、そして今私たちは知っている、その光がいかに壊れやすいものであったか。」¹⁰ この壊れやすい光というのが、アイヒンガーのテキストを照射する記憶の光源である。この散文の中には「夢の中の光を日中でもまだ覚えているように、今日私は、異国の海に現れた一筋の太陽の光を覚えている」¹¹ という言葉がある。生の世界へと出帆することを可能にする「異国の海」の一条の光に照らされるままに、アイヒンガーは幼少期を想起し、1987年にこの散文を書いたのだ。そしてその光は波間に砕け散っては、様々な方向へと散乱した光を投げかける。またアフォリズムを集めた『1950年』では、このような言葉も残されている。「夢の本来性とは夢の内容ではなくて、夢がその中でみられることになる光なのだ。目が覚めてもその光は残っている」¹² 夢の「内容」ではなく、夢を照らす光源が、しかも眠りの中の闇の光が重要だというのがアイヒンガーら

しい。光は暗闇の中で瞬かねばならないのだ。2003年に出版された、『映画と厄災』*Film und Verhängnis*と題された散文集の副題も「生の上のフラッシュ」*Blitzlichter auf ein Leben*というものである¹³。この散文集でも、当時観ていた映画とともにかつての災厄の日々が、物語的連関性を欠いたまま読者にただ提示される。「フラッシュが焚かれて撮られた写真こそが、写真アルバムよりもずっと記憶と関係があるのです。」¹⁴主体の意思によって選別され、時系列に沿って並べられた思い出のアルバムに記憶の本質があるのではない。「記憶は制御しようとするのならば、簡単に碎けてしまいます」¹⁵とあるように、制御されたり、選別されたりしたものはもはや記憶ではない。

記憶とは矛盾した経済原理を持っています。記憶は把握されたとたんに、記憶そのものに、連続性や日付に、見せかけだけの首尾一貫性に溺れる危険にさらされるのです。つまり記憶の年代記に溺れるという。[…] 記憶はすべてを保持しなければならないと同時に何も保持しようとしてはならないのです。ちょうど水面の上を跳ねることができるようにと、石を水に委ねることが出来る人のように。¹⁶

想起とはアイヒンガーにとって主体的意思や制御とは徹底的に無縁のものなのだ。水の上を跳ねる石や暗闇の中に光るフラッシュによって照らし出された生の瞬間の不連続性こそがアイヒンガーの想起を特徴付けるものだと見える。

アイヒンガーの作家としてのバイオグラフィーに戻ろう。戦争を生き延びたアイヒンガーは、母と同じく医者を目指して医学部に入学するが47年に大学を中退し、作家活動に専念することになる。戦中に没収された住居を取り戻すことができないまま、知人宅のキッチンに母とともに寝起きしながら、キッチンのテーブルの上で『より大きな希望』*Die größere Hoffnung*を書き始める。初めての、そして作家唯一のこの長編小説は48年にアムステルダムで出版された。体験にまつわる情念といったものが徹

底的に排除された後の作風からは想像がつかないほど、この長編小説は作家自身の経験を色濃く反映したものである。主人公は二人の「間違っただ父母」¹⁷を持つ少女である。父はキャリアのために家族を捨て、母はアメリカに亡命してしまったので、少女は叔母と祖母と暮らしている。叔母はどこかに連れ去られ、祖母は服毒自殺を図る。母の後を追うためにむなしくビザを懇願する少女に対し、「本当はあらゆる人間が自分自身の領事なのだよ。世界が本当に広いかどうかは各人にかかっている。[...]自分で自分にビザを発行しない者はいつも捕われたままだ。自分で自分にビザを発行する者こそが自由になれるのだよ。」¹⁸と答える領事の言葉は、作家の背景を知る者にはとりわけ印象深いものだろう。「4人の間違っただ父母」を持ったおかげで皮肉にも希望の「星」を腕に縫い付けることが許された友人たちの様子などが、少女の視点から描かれていく。この小説はユダヤ人迫害を戦後いち早く取り上げたものである。『鏡物語』に対して、この小説が注目されなかった理由として、批評家のヨアヒム・カイザー Joachim Kaiser は以下のように答えている。「私たちは、つまり戦後すぐには、ナチのユダヤ人迫害や強制収容所国家といった事象に関して、詩的自由を持ってはいなかったのです。一人の若い、半分ユダヤ人としてこれらのことを被った詩人が持っていたあの詩的自由を。」¹⁹今でこそ、メルヘンを彷彿とさせるような幼い少女の語り口、そして寓意に満ちたシュールレアリスティックな作風を持つこの作品は、戦後文学の代表作品に数え上げられるが、終戦直後の文壇は歴史的現実を直視し、それを受け入れる勇氣はまだまだもっていなかった。

アイヒンガーの作家としての知名度を初めて高めたのは47年グループ賞の受賞作品『鏡物語』である。47年グループ Gruppe 47 とは、ハンス・ヴェルナー・リヒター Hans Werner Richter が47年に開始した文学活動で、無名の若手作家たちの発掘に多大な貢献を果たした。ハインリッヒ・ベル Heinrich Böll, ギュンター・グラス Günter Grass, ウーヴェ・ヨーンゾン Uwe Johnson, ペーター・ハントケ Peter Handke など、日本でも知られている作家たちがこのグループに連なっていたことを考えると、このグ

ループがいかに戦後のドイツ文学に貢献したかが窺えるだろう。作家たちはリヒターが個人的に送ってくる招待状を手に、様々な場所で年に2回開催される会合で、未発表のテキストを朗読する。聴衆たちはそのテキストを作家の目で批判論評するが、作家は一言の反論も許されないことから、朗読者が座る椅子は「電気椅子」と呼ばれたりもした。アイヒンガーはニーンドルフで開催された会合で『鏡物語』を朗読し、「カフカ風」の「不条理」と評され、52年のグループ賞を受賞した。この52年の会合はドイツ文学史においては、「廃墟文学」のリアリズムから脱却を果たした転換点ともいわれている。この会合にはアイヒンガーの友人のオーストリア女性作家インゲボルク・バッハマン Ingeborg Bachmann 一翌年、グループ賞を受賞一と、バッハマンがリヒターに頼み込んで連れてきた詩人パウル・ツェラン Paul Celan が参加していた。ドイツ色が強かった47年グループにオーストリア勢が 一またアイヒンガーもツェランもグループ内では数少ないユダヤ系である一 新たな息吹をもたらしたともいえる。

アイヒンガーは50年度のグループ47年賞を受賞したギュンター・アイヒ Günter Eich と53年に結婚した。アイヒの代表作としてはラジオドラマ『夢』 *Träume* (1951年初放送)、散文集『もぐら』 *Maulwürfe* (1968) などがあげられる。アイヒンガーも夫の影響下で、『ボタン』 *Knöpfe* (1953) というタイトルのラジオドラマを制作した。ボタン工場で働く女工たちが女性の名前が付けられた最新モードのボタンへと加工されるという奇想天外でグロテスクな筋書きで、そこには過剰労働を課す資本主義や次々に移り変わるモードへの批判、そしてまた人体を隅々まで利用し、物質へと加工する工場でもあったアウシュヴィッツへの告発を読み取ることができる。

アイヒンガーは以後代表作と呼べるような大きな作品を書くことはなく、文壇から退いたように思われたが、90年代の終わりから再び創作を始め、今世紀になって日刊紙に連載された掌編の集成が出版されると、再び注目を集めるようになった。しかしながらその作品の形式は掌編や断章、断片といった「小さな形式」であり、ベストセラーとして広範な読者を獲得することは難しいだろう。同時期にデビューしたバッハマンやツェランがす

でにカノンとなり、あらゆる方面からの研究がなされているのと比べると、依然「アウトサイダー」に留まっている。これからの包括的な研究が期待される。日本では2008年の日本独文学会春期研究発表会で「厄災の想起と言語化—イルゼ・アイヒンガーと戦後文学のカノン」と題してシンポジウムが開催された²⁰。

2. 『鏡物語』 に関して

ここからはアイヒンガーが52年の47年グループ賞を受賞した『鏡物語』*Spiegelgeschichte* について論じる事にする²¹。『鏡物語』は48年に執筆され、翌年『ウィーン日刊』*Wiener Tageszeitung* 誌上で3回にわたり掲載された。『鏡物語』は91年に出版されたフィッシャー社の全集版では12頁弱の短い物語である。物語はこのように始まる。

誰かがお前のベッドを広間から押し出すならば、空が緑色になるのを見るならば、司祭に死者への祈禱をやめさせたいならば、そのときお前は起き上がるのだ、静かに、錠戸を通して朝日が光り輝くときに、ひそやかに、子どもたちが起き上がるように、シスターに見られないうちに、早く！²²

ドイツ語の親称の二人称「お前」*Du* という呼びかけであるが、始め読者は自分が「お前」と呼びかけられているのではないかと思う。しかし物語を読み進め、「お前の墓」の隣に若い男が立ち、「お前の棺」を乗せた車が遺体安置所までやって来たとき、読者は「お前」と呼びかけられているのが、自分ではないことに気がつく。さらに若い男が棺の上に花輪を置き、「明日までにしおれた花は生き返り、花が閉じてつぼみとなる」(65) ことで、時間が巻き戻されていることを確信する。『鏡物語』の時間は逆さまに進むのだ。こうして「お前」は墓場から自分のベッドの上に戻される。ベッド脇の窓越しでは「二匹の鳩がつかがって、グルグルうるさく鳴いている、

彼は胸をむかつかせて、顔をそむける」(65)が、愛し合う二匹の鳩を直視できない若い男の身振りは、「お前」の死の原因の暗示となっている。物語の時間は、いよいよ死の瞬間、つまり復活の時間まで巻き戻される。

港から船がうなりをあげている。出発、それとも到着のためなのか？誰がそれを知るといのか。静かに！ 静粛に！ 死者を起こすな、その時が来るまで、死者は静かに眠っている。しかし船はさらに唸りをあげる。少し経つと人々はお前の頭から布を外さなければならない、彼らがそれを望もうと、望まざろうと。彼らはお前を洗い、お前のシャツを取り替え、ある一人はすばやくお前の胸の上に身を屈めるだろう、すばやく、まだお前が死んでいる限り。もはや時間は残されていない、その罪は船にあるのだ。朝はもう暗くなり始める。彼らはお前の目を開く、それは白く光っている。お前が安らかにみえるなんて人々はもう口にはしない。天のご加護のおかげだなんて言葉は口の中で死に絶える。まだ待っている。彼らはすぐに行ってしまった。誰も証人になんてなりたがらない、今日でさえ証人になれば火あぶりにされるのだから。(66)

死、そして同時に復活の瞬間の背景に、唸りをあげて「出発」あるいは「到着」する船が描かれている。この船は死へと向かって「出発」するのか、生へと「到着」するのか。それとも生へと向かって「出発」するのか、死へと「到着」するのか。逆方向に引き裂かれつつ船が浮かぶのは海である。海は鏡面の役割を果たしている。船で生へと「出発」する機会を逸した作家の人生を鏡に映すと、その間違った選択は鏡像の中では生への「到着」となる。鏡に映された逆さ向きの世界は現実世界に対しての慰めなのだろうか。「もはや時間は残されていない、その罪は船にあるのだ」という言葉や「誰も証人になんてなりたがらない、今日でさえ証人になれば火あぶりにされるのだから」という言葉も、船を逃したがゆえに生きる時間が削られ、災厄の証人にならざるをえなかった作家の心情を考えると意味深いも

のになる。

鏡像の世界では死の証人ではなく、誰も生の証人になりたがらない。緑がかった空のもとで「お前」は一人目覚め、復活する。この物語の中では空ばかりではなく、空を映し出す海も緑色をしている。あるいはすべてが反転する世界では海の緑を空が映し出しているのかもしれない。不気味な緑色の光が物語の不思議さを強調している。逆さまの世界では痛みまでもがまるで喜ぶかのように「歓声」をあげている。痛みを駆り立てられ、「お前」は「海へと通じるより他はないみすばらしい港の路地」(67)を駆け抜け、酒場に住む老女のもとへと向かう。この老女はドイツ語で「天使製造人」Engelmacherin、つまり墮胎を専門とする産婆である。「天使製造人」のところでも、「お前がどこへ行こうとも、船は唸る、それはいたるところで唸る。[...] 船は唸ることを許されている、それでもお前は叫んではならない。」(67)「お前」の死の原因は、そしてまた復活の原因は墮胎手術の失敗であったことが判明する。生死に係るところ船の唸りはどこにでもついて回る。「お前」は死んだ子供を生き返らせると「蠅の跡がついた盲目の鏡」(68)に祈り、「盲目の鏡の中でそれは成功する。」(68)「天使製造人」は生まれなかった生命をもう一度「お前」の腹の中に植え付ける。「墮胎の反像は「汚れなき」受胎²³を、つまり処女マリアの懐胎を暗示してもいる。またここで興味深いのは鏡には「蠅の跡」がついており、盲目であることだ。汚され、盲目であるからこそ、鏡は力を発揮し、時を巻き戻す。すべてをクリアにありのままに反映する、認識の手段としての伝統的な鏡のモチーフはもはや通用しない。20世紀の災厄を経た後の鏡は曇っていないのではなく、鏡像も歪められていない。あるいはユダヤ商店の砕け散った窓ガラスが月明かりのもと光り輝いた水晶の夜 Kristallnacht を経た後の鏡は砕け散っていない。それはちょうど壊れやすい光に照らされて浮かび上がった事物の断片を集めては書き散らす zerschreiben アイヒンガーの執筆法にも似ている。

「天使製造人」の元から「お前」は空の建築現場にたたずむ若い男の腕の中に「初めて」飛び込む。物語の語り手は「人は初めに別れを告げるも

のなのだ」(69)と言う。「石炭倉庫を通り過ぎ海へと続く道」(69)を急ぎ、「不用心にさせる海」(69)に至る前に若い男は老女が住む路地の名前を名指す。しかし彼はすでに言ったことを忘れてしまう。「鏡の中で人は忘れるべきあらゆることを言っているのだ。」(69)「そしてお前たちは海辺にいて、眼差しの涯に問いかけのような白いボートを見る、静かに、海はお前たちの口から答えを引き受ける、海はお前たちがまだ言おうとしていることを飲み込んでしまう。」(69)二人は「呪われている」(70)と人々が呼ぶ取り壊し寸前の家の中で初めて愛を交わす。「そしてお前たちのなすことすべての背後には海が緑色に広がっている。お前たちがその家を去る時、海はお前たちの前に広がっている。」(70)ここでもやはり海と船なのだ。墓地、遺体安置所、病院、海沿いの寂れた路地裏、石炭倉庫、工事中の空き地、取り壊される家と、この物語の中で描かれるのは、伝統的都市の華やかな中心部などではない。日々の労働の匂いが染み付いた町外れの閑散とした風景を通り抜け、二人はやっと海までやってくる。この時点で二人が眺める海には、かすかながらも未来への希望が託されていたのだろうか。海はアイヒンガーにとって、開かれた外の世界へ突破する希望と常に結びついている。それは例えばこのような言葉からも伺える。「外洋：それは映画館と同じくらい大きくなった私の唯一の偏愛の対象だった。つまり故郷なき場所。」海は、映画のように外の世界に連れて行ってくれるものであり²⁴、国境によって定められた故郷とは対極に位置するものである。この言葉に続けてアイヒンガーは故郷というものをこのように定義する。「いつまでも留まり続ける場所というのは、どちらにしろ、すぐに最もよそよそしい場となります、出立の試みのための跳躍台がないところ、それはまるでアメリカの嚴重警備された刑務所のようにコンクリートで固められたところだ。²⁵「最もよそよそしい場」、その中で疎外され、しかも抜け出せない場、刑務所としての故郷というのはアイヒンガーが身をもって経験したことだ。海はそのような故郷から、固定化された定住生活から人を解き放つ。『鏡物語』の若い二人も、日常から解き放ってくれる愛の可能性を海に浮かぶ小舟に見たのかもしれない。しかしここでの海は怪しげな緑色

をしており、船は沈む可能性を秘めたものである。アイヒンガーの言葉にこのようなものがある。「航海、大西洋そして様々な北方の海に対する幼少期の偏愛。[…] おそらく船に対する親密さは沈む可能性と結びついていますが、それは私にあらゆる存在のあり方をはっきりと把握させてくれたのです。」²⁶『鏡物語』の主人公の見る船も、沈むがゆえにこそ、破滅の前の一瞬の輝きを放っていたのかもしれない。それは様々な作品の題材として変奏され続けるタイタニック号の沈没に関する作家の言葉を彷彿とさせる。「タイタニックはあの有名な悲劇なしにはニューヨークへたどり着くことはなかったのです。」²⁷

時を巻き戻す「盲目の鏡」の魔力を発動させるのは緑色だが、破滅の只中の希望は青白い色 *blau* と結びついている。「お前」が死と復活の苦闘の中でみつめる空は緑色であったが、それが物語が進むにつれ次第に青冷めてくる。「今、空は十分に青冷めている。そして青冷めた空のように、その家は呪いの終わりに至福を待ち望む。」(70) 呪いの終わりの至福としての青冷めた色というと、アイヒンガーの『グリューンアンガー路地の青いミルク』*Die blaue Milch der Grünangergasse* を思い起こさせる。このウィーンの路地名を文字通り訳すなら、緑の海ならぬ、「緑の草地」という意味である。この路地には「牛乳屋があって、毎日、いくらか薄いミルクが、稀に凍っている時はドナウのように青く輝くミルクがあったのです。この青いミルクは最後まで到達できない目標の一つとなり、そしてそれは誰しもが必要としていたのです。」²⁸「青いミルク」というと、アイヒンガーが『鏡物語』でグループ47年賞を受賞した52年の会合でパウル・ツェランが朗読した詩『死のフーガ』*Todesfuge* の有名な詩句「黒いミルク」*Schwarze Milch* が連想される。ホロコーストの灰で黒く染まったミルクをアイヒンガーは青いミルクに変える。それは決して到達できないユートピア的な希望であるが、しかしそれは一つの目標として誰しもが必要とする希望なのだ。この青白い色は、「呪いの終わりの至福」つまり呪われた生の終わりである死の中に潜む一瞬の輝きなのだろうか。生誕へと、つまりは死の方向に向けて進んでいく『鏡物語』の中の空もどんどん青冷めていく。「いつの

日にか空が十分に青冷めて、その青白さは輝くほどに青ざめていることだろう。最後の青白さよりも輝くものがあったいあるだろうか。」(70)

青冷めて行く空のもと、幼い三つ編みをした「お前」は若い男と出会う、「初めて、つまりもはや決して」(71)。「終わりへと向かう！」(71)という掛け声を背後に、物語は早送りで進んでいく、あるいは巻き戻されていく。「お前はすでに外国語を習った、でもそれは簡単なままではない。お前自身の言葉はもっと難しい。読み書きを習うことはさらに難しくなるだろう、しかしもっとも難しいのは全てを忘れることだ。」(72f)『鏡物語』は、記憶されるためではなく、忘れ去られるために語られる。「記憶はすべてを保持しなければならぬと同時に何も保持しようとしてはならないのです」という先に引用した作家の言葉が思い出される。「一番難しいことが残っている、話すのを忘れ、歩くのを学び損ね、無防備に口ごもり、床の上を這い、そして最後におむつをはかせられること。[…]神はお前が十分にか弱くなる日を知っている。それは誕生日の日だ。」(73f) 背後に「それが終わりの時だ」(74)「彼女は死んだ！」(74)という声がある。こうして「お前」は誕生の瞬間を経て、再び「死」の中へ非存在者として帰っていく。墮胎手術に失敗し死ぬことによって復活し、生を再体験して、再び非在の中に帰っていく「お前」の逆さ向きの一生を描いていったアイヒンガー自身は誕生ということをこのように捉えている。「私は子供の頃からすでに、人は突然存在することになるという事態を不条理な要求だと感じていました。他所にいたままでいたいかどうか少なくとも尋ねられるべきでしょう。それならば私は他所にいたままでいたでしょう。」²⁹「私は死産児のように自由でありたい」³⁰という言葉を残した『生誕の災厄』の著者、ルーマニア出身の思想家E・M・シオランから影響を受けたアイヒンガーらしい言葉である。そのシオランの言葉にこのようなものがある。

私たちの思惟は恐怖感の僕しもべになっており、未来のほうを向いて恐るおそる道をたどっていったすえ、たちまち死に行き会ってしまう。思惟に生誕のほうを向かせ、無理にも生誕に固執させるのは、思惟の流れ

を逆転させること、思惟にあともどりをさせることだ。[...] こうして私たちは逆の行程を辿るときの思惟がなぜ活力を失い、みずからの出発点にぶつかってなぜあんなに疲弊してしまうのか、その出発点のさらに彼方を、つまり生まれる前の時空を直視するだけの元気をなぜ持てないのか、得心することになる。³¹

『鏡物語』でアイヒンガーが描き出したのはまさに生誕へと向けて「思惟の流れを逆転させること、あともどりをさせること」だ。そこで人は「生まれる前の時空を直視」せざるを得ない。読者はこうして死で始まり死で終わる物語を通して、二つの死で囲まれた生そのものを意識する。「私たちはちょうど終わりから、終わりに向けて語ることを始めることができます。そうすると世界は再び開かれるのです。絞首台の下から語ることを始めるならば、私たちは人生そのものについて語ることになるのです。」³²

アイヒンガーは「絞首台の下から」つまり死の足元から、「終わりから、終わりにむけて語ること」で、世界を再び開く。墮胎手術の失敗で死んでしまった少女のためのみならず、戦中の無数の死者たちのためでもあったろう。また作家自身のように、近親者の死や近づく死を経験した人々のためでもある。「なんらかの形で近づく死を経験した人たちは皆これらの経験を考えずにはいられません、真摯であろうと願うならば自分自身や他の人たちにこの経験を誤魔化して親切を装って慰めすかすことはできません。しかし彼らはこの経験を出発点にすることができるのです。自分や他の人たちのために、人生を新たに発見するために。」³³ この物語には死者たちとの対話の可能性への、死者たちの再生への願いが込められている。そしてまたこの物語は「お前」という呼びかけで、死者たちだけではなく、「生誕の災厄」を既に経た私たちすべてに向けられたものでもある。

注

- 1 イルゼ・アイヒンガー 『縛られた男』 眞道杉・田中まり訳 同学社 2001年
- 2 イルゼ・アイヒンガー 『1939年9月1日』 Ilse Aichinger: Der 1. September 1939. In: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt a.M. : Fischer 1991, S. 26.

- 3 イルゼ・アイヒンガー 『私は私の存在を完全に不必要だと思っている』 Ilse Aichinger: 《Ich halte meine Existenz für völlig unnötig》. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 181.
- 4 イルゼ・アイヒンガー 『クライスト、モース、ファザーネ』 Ilse Aichinger: Kleist, Moos, Fasane. In: Kleist, Moos, Fasane. S. 11. ドイツの作家ハインリッヒ・フォン・クライスト Heinrich von Kleist (1777年～1811年)、「苔」を意味するモース、そして「雉」の複数形ファザーネを並列した奇妙なタイトルであるが、これらはすべて作家の記憶がまつわたったウィーンの通りの名前である。「通り」という言葉を削除することによって、名称の物質性が強調され、論理的連関の彼方にある事物的想起の突飛な結びつきが露になっている。
- 5 同上 12頁
- 6 同上 14頁
- 7 同上
- 8 同上
- 9 Ellen という名はアイヒンガー初の長編小説『より大きな希望』 *Die größere Hoffnung* (1948年)の主人公である半ユダヤ人少女の名前である。Ellenの友人で、「4人の間違った祖父母」を持つ少女は Ruth という名前である。
- 10 『クライスト、モース、ファザーネ』 14頁
- 11 同上 13頁
- 12 イルゼ・アイヒンガー 『1950年』 Ilse Aichinger: Aufzeichnungen 1950-1985. In: Kleist, Moos, Fasane. S. 44.
- 13 Ilse Aichinger: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt a. M.: Fischer 2003.
- 14 イルゼ・アイヒンガー 『「消滅のジャーナル」への前書き』 Ilse Aichinger: Vorbemerkung zum „Journal des Verschwindens. In: Film und Verhängnis, S. 70
- 15 同上 69頁
- 16 同上 70頁
- 17 イルゼ・アイヒンガー 『より大きな希望』 Ilse Aichinger: Die größere Hoffnung. Frankfurt a.M.: Fischer 2010 (1948), S. 9.
- 18 同上 20頁
- 19 Joachim Kaiser: Freundschaftlicher Widerspruch: In: Ilse Aichinger. Leben und Werk. Hrsg. v. Samuel Moser. Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 180.
- 20 『厄災の想起と言語化 イルゼ・アイヒンガーと戦後文学のカノン』 山本浩司編 日本独文学会研究叢書 060号 日本独文学会 2009年 収録論文としては、初見基「想起の規範的な力に抗して—戦後文学のなかのイルゼ・アイヒンガー」、真道杉「静かな抵抗文学の軌跡—イルゼ・アイヒンガーとトーマス・ベルンハルトの比較を中心に」、山本浩司「海」と「砂漠」—アイヒンガーとバッハマンにおける非=場所」、クリスティエーネ・イヴァノヴィッチ (真道杉訳)「私の言葉と私」: イルゼ・アイヒンガーの対話—デリダの「他者の単一言語使用」と比較しつつ」

- 21 近畿大学文芸学部の平成 25 年度文芸フェスタのテーマ『鏡』の一環として、2 年生用のドイツ語総合 D の授業で二回にわたり『鏡物語』を取り上げた。授業では事前に学生に訳出してもらった和訳を読み上げ、その後それに対応するドイツ語の原文を全員で音読した。不定詞句、助動詞、過去形、現在完了形が実際にどのように使われているかを理解すること、そしてドイツ語原文の音とリズムを体感することに重きを置いた。またテキストが成立した時代のオーストリアの歴史的、社会的状況を理解し、文学テキストが持つ魅力を感じ取ってもらうことを目的とした。
- 22 イルゼ・アイヒンガー 『鏡物語』 Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte. In: Der Gefesselte. Frankfurt a.M.: Fischer 2010 (1991), S. 63. 『鏡物語』の翻訳は、一部の訂正を除き、日本文学科専攻 3 年生による翻訳に従った。『鏡物語』からの引用は本文に頁数のみを記す。
- 23 Andrea Nagy: "Spiegelgeschichte" von Ilse Aichinger — eine Analyse. GRIN Verlag 2004, S. 8.
- 24 「映画のチケットは、いつでも与えられるという訳ではない入国あるいは出国の可能性の観点からすると、しばしあまりにも安いものです。」という言葉もある。Ilse Aichinger. Film und Verhängnis, S. 69.
- 25 イルゼ・アイヒンガー 『ウィーンのまったただ中の外洋』 Ilse Aichinger: Die Hochsee mitten in Wien. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 49.
- 26 イルゼ・アイヒンガー 『「消失のジャーナル」への前書き』
Ilse Aichinger: Vorbemerkung zum "Journal des Verschwindens". In: Film und Verhängnis, S. 66.
- 27 イルゼ・アイヒンガー 『グリーンアンガー路地の青いミルク』 Ilse Aichinger: Die blaue Milch der Grünangergasse. In: Unglaubliche Reisen. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 31.
- 28 同上
- 29 イルゼ・アイヒンガー 『私は私の存在をまったく不要なものと考えている』 Ilse Aichinger: Ich halte meine Existenz für völlig unnötig. In: Unglaubliche Reisen, S. 181.
- 30 E. M. シオラン 『生誕の災厄』 出口裕弘訳 紀伊國屋書店 1976 年 15 頁
- 31 同上 24 頁
- 32 アイヒンガー 『この時代に語ること』 Ilse Aichinger: Das Erzählen in dieser Zeit. In: Der Gefesselte, S. 9.
- 33 同上 9 頁