

透過性の詩学

— イルマ・ラクーザ『もっと、海を』における越境者、翻訳者、作者 —

新本 史斉

こうして谷を通り抜けてゆく、さまざまな思考を透過させつつ、するとあらゆるものに光が透けて通る。蜻蛉の羽だ。 (『歩く』イルマ・ラクーザ)

真の翻訳は透過的なものであって、原作を覆い隠すことも、その光を遮ることもなく、純粹言語を、それがこの翻訳に固有の媒質によって強められると、それだけいっそう隈なく原作の上に注ぎこむ。

(『翻訳者の使命』ヴァルター・ベンヤミン)

1 自伝と虚構

イルマ・ラクーザは、日本においてはいまだよく知られた作家とは言えないだろう。議論に先立って、一言、紹介しておこう。1946年スロヴァキアのリマフスカー・ソボタでスロヴェニア人の父とハンガリー人の母の間に生まれたイルマは、幼少期をハンガリーのブダペシュト、スロヴェニアのリュブリャーナ、イタリアのトリエステで過ごし¹、5歳でスイスのチューリヒへ移り住んだ。チューリヒ大学、パリ大学、レニングラード大学でスラブ語学、ロマンス語学を学んだ後は、チューリヒ大学のスラブ語学セミナーで教えるかたわら、フランス語、ロシア語、セルビア・クロアチア語、ハンガリー語からの現代文学翻訳者として活躍し、ヒエロニムス指輪賞(1987年)、ペト

1 第二次世界大戦後の居住当時は「トリエステ自由地域」。詳細については本論文第2章第1節を参照されたい。

ラルカ翻訳賞(1991年)を受賞するなど高い評価を受けている。並行して取り組んでいた創作においても評価は次第に高まり、シャミッソー文学賞(2003年)、スイス書籍賞(2009年)、マネス・シュベルバー賞(2015年)、ベルリン文学賞(2017年)など数々の名だたる文学賞を受賞している。文芸批評家としても活躍しており、「新チューリヒ新聞」、「ツァイト紙」などの有力紙にヨーロッパ現代文学についての論評を寄稿している。日本語には、論集『ヨーロッパは書く』(編著)、短編「歩く」、エッセイ集『ラングザマー』、本論文で論じる長編作品『もっと、海を』が翻訳されている²。

本論文で論じるラクーザの散文作品『もっと、海を(Mehr Meer)』には、「想起のパサージュ(Erinnerungspassagen)」という語が副題として添えられている。“Passage”という語の多義性(章句/通過/有蓋街路・・・)ゆえに、「想起を書きつづった数々の文章」と解することもできれば、「想起そのものが通過していく足取り」をも思わせ、さらには内容として書きこまれた数々の「境界通過」経験を暗示しているともとれる含蓄のある副題であるが、ここではまず、この書物が、1)「境界通過」の諸経験に関わる書物であること、2)「想起」を通じて立ち上げられた書物であること、3)その「想起」する行為と「短章を書き連ねる」行為が不可分な形で結び付くことで現実化された書物であること、この3点が強く意識された副題であることを確認しておきたい。

上記の3点をあえて強調するのは、「越境」という主題のアクチュアルな問題喚起力ゆえに、もっぱら第1の観点、すなわち主題・叙述内容を議論の対象とし、第2、第3の論点は実質上、考慮外においてしまう読み方が少なくないからである。例えば、バルバラ・ツェグラーは『境界通過の諸現象—イルマ・ラクーザの〈もっと、海を〉を事例に』と題した著書において、人の移動が常態となりつつある現代においては「越境」が焦眉の文化的主題となっているとして、この作品を「越境文学」の範例的作品として取り上げ、パフチンの「ポリフォニー」、ホミ・バーバの「第三の空間」の概念を当てはめる

2 *Europa schreibt. Was ist das Europäische an den Literaturen Europas? Essays aus 33 europäischen Ländern.* Hrsg. von Ursula Keller und Ilma Rakusa. Hamburg 2003. (『ヨーロッパは書く』U・ケラー、I・ラクーザ編著、新本史斉、吉岡潤、若松準、フランツ・ヒンターエーダー=エムデ訳、鳥影社、2008年。)、*Gehen.* In: *Steppe. Erzählungen.* Frankfurt a.M. 1990. (『歩く』新本史斉訳、『氷河の滴—現代スイス女性作家作品集』スイス文学研究会編、鳥影社、2007年、259-266頁。)*Langsamer! Gegen Atemlosigkeit, Akzeleration und andere Zumutungen. Essay.* Graz 2005. (『ラングザマー—世界文学でたどる旅』山口裕之訳、共和国、2016年。)*Mehr Meer. Erinnerungspassagen.* Wien 2009. (『もっと、海を—想起のパサージュ』新本史斉訳、鳥影社、2018年。)なお、本稿におけるドイツ語作品からの引用は、既訳のあるものについては参照し、必要に応じて改訳を行っている。

形で主題論的に読解している³。「境界通過」という事象のアクチュアリティーについても、この作品の中心テーマが「越境経験」である点についても、ツェブラーの主張に反駁すべきところはない。しかしながら、一般的問題の一事例として作品を扱おうとする限り、その読みは、形式上の固有性そのものに織りこまれていく認識には気づかないまま、テキストの傍を「素通り」してしまうことになるだろう。

こうした読みを誘う一因となっているのが、時間軸に沿って過去を再現しているかに見える作品構成である。第1章での、(生前の)父の回想、第2章での母方の系譜への遡行、以下、生地リマフスカ・ソボタ(4章)、幼年時代を過ごしたブダペシュト(7章)、リュブリャーナ(8章)、トリエステ(9-18章)、学校時代を過ごしたチューリヒ(19-52章)、パリ留学(53-55章)、レニングラード留学(58-66章)と、おおよそ作者ラクーザの生の足取りに沿って作品の舞台は移っていく。この点、文中に登場する「わたし」を作者ラクーザと同一視し、作品を「過去の事実」+「詩的文彩」として読むツェブラーのような読み手が出てくるのはもっともなことなのである。実際、作品で言及されている場所、そこで過ごした期間等々は、過去の「事実」と食い違っていない。

にもかかわらず「虚構」の観点は極めて重要である。その際、「事実」と「虚構」は二律背反的であるわけではない。そもそも“Biographie”(=生の記述)が想起、資料の選択、全体の構成、細部の表現によって遂行される虚構化作業であることに加え、作者ラクーザは「自伝」という形式の虚構性について周到に考察を重ねてきた批評家なのである。例えば、講義録『教養小説としての自伝的叙述』(2014年)でラクーザは、アウグスティヌス、ルソーから、ゲーテ、モーリッツ、ノヴァーリス、トルストイ、ブルーストに至る古典となった自

3 Zelger, Barbara: *Phänomene von Grenzüberschreitungen. Am Beispiel von Ilma Rakusa „Mehr Meer“*. Saarbrücken 2012. ツェブラーは導入部分に「自伝と語りの分析」という節を置き(24-29頁)、この作品において「語りのテクニクが多彩である」こと、「当時の私と現在の私の視点が交錯する」こと、自伝における記述が「客観的真実とは異なる」ことなどを指摘して、作品の虚構性に目を配る姿勢を見せてはいる。しかし、「語られている文章が、たとえ詩的に豊かなものにされていても、作者のバイオグラフィーと大きく関わっていることは証明される」、あるいは「いくつかの細部が作者の想像力から生まれ、そのおかげでこの書物が多彩で多様なものになっているのは明らかである」といった書き方、また、そもそもの書名に如実に現れているように、ツェブラーにおいて「虚構」は、「内容」を効果的に演出するための「手段」、「文飾」として捉えられているに過ぎず、作品はあくまでも「境界通過」現象の一事例としてもっぱら主題論的に分析されている。

伝的作品、さらにはカネッティ、クリスタ・ヴォルフ、ペーター・ハントケ、ヘルタ・ミュラーらの20世紀後半の自伝的作品を列挙しつつ、また1960年代にセルジュ・ドゥブロフスキーが提唱した「自己虚構 (autofiction)」の概念、1968年にロラン・バルトが記した「作者の死 (la mort de l'auteur)」の概念を参照しつつ、自伝的叙述とは「過去の事実の再現」にはほど遠い、高度に虚構的な言語的实践であると確認することから論を起こしているのである。

ヘルタ・ミュラーは自身のテキストについて、それが意識的に演出された一つの異形であることを示すために、「自己虚構的 (autofiktional)」という言葉を用いています。自伝的演出という問題は、むろんキシユ、ケルテース、ヴォルフあるいはハントケにおいても核心的な問題です。問題は、どのようにして、そして、いかなる目的で、演出が行われているかということなのです⁴。

ラクーザにとっては「自伝」が演出された「虚構」であることは、議論の出発点となるべき自明の大前提であり、その先で問われるべきは、その演出方法と演出目的なのである。そしてここで注意すべきは、ラクーザは文学研究者、文芸批評家として語っているだけではないということだ。何よりも翻訳者として、新たな「自己虚構」形式を創出してきた20世紀の作家たちの言葉を、ドイツ語のテキストへ編み直してきた実践経験が、この確信に満ちた言葉の背後にはある。ここでラクーザの翻訳作品の中から、特に自己虚構の主題に関わるものだけ、列挙しておこう——インドシナでの少女時代を描いたマルグリッド・デュラスの『愛人』、20世紀における中欧の破壊に直面しつつ作品を紡いだダニロ・キシユの『砂時計』、イムレ・ケルテースのエッセイ『わたし＝他者』、ロシアの詩人マリーナ・ツヴェターエワの『母と音楽—自伝的散文』、『火の中で書かれた言葉—手紙のなかの生』⁵。これらはいずれも自己——とその虚構性——をめぐって、通分不可能な独自の書法、形式が展開されている作品である。これらの作品から具体的にラクーザが何を学んだかについては、第3章で詳述することとしたい。

もう一点、具体的分析に入る前に指摘しておかなくてはならないのは、ラ

4 Rakusa, Ilma: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Wien 2014, S.8.

5 ドイツ語タイトル、および、翻訳された年を記す。Marguerite Duras: *Der Liebhaber*. 1985, Danilo Kiš: *Sanduhr*. 1988, Marina Zwetajewa: *Mutter und Musik. Autobiographische Prosa*. 1987, *Im Feuer geschrieben. Ein Leben in Briefen*. 1992, Imre Kertész: *Ich - ein anderer*. 1998.

クーザ自身が自伝に取り組む以前に、「対話劇」、「独白的散文」、「頭字詩」等々のきわめて実験的な方法で、みずからの生の数々のモメントを文学的に形式化してきたことである⁶。そして後述するように、これら「再現的叙述」からは程遠い諸形式は、作品『もっと、海を』の各所において実践的に用いられ、重要な役割を果たしているのである。

以上、概観的な記述となったが、幼年時代からソヴィエト留学時代までの、いわば「修業時代 (Lehrjahre)」を時間軸に沿って回想しているかに見えるラクーザの自伝的作品には、「越境者ラクーザ」の国境通過経験が〈叙述対象〉として書かれているだけではなく、その時間軸においては登場しない「翻訳者ラクーザ」の言語横断・文体変奏経験、さらには「作家ラクーザ」の創作経験が〈叙述形式〉の形で埋めこまれている。一見、時系列に沿っているように見えるこの書物は、そうした経験の断片が織りこまれた断章の集合体なのである。これら複数の位相を横断的に読み解くことによってはじめて、「国家の境界」のみならず、「言語の境界」、「表現形式の境界」を踏み越えてきた、この捉えがたい書き手の自己虚構の目指すところは明らかになるだろう。以下では、ラクーザの自己虚構の目的と方法を読み取るべく、いくつかの章を取り上げ、その細部を具体的に分析していく。

2 トリエステ、あるいは、複数性の「原郷」

前章で触れた大きな時間軸上の流れに加えて、さまざまに変奏されながら繰り返されるモチーフとして『もっと、海を』全体にある種の一貫性を与えているのが「境界」をめぐる回想である。この書物を構成する69のいずれの章においても、「わたし (ich)」は何らかの形で境界に関わる新たな認識を獲得している。それは文字通りの国境通過には限らない。ある章では幼年時代における「世界」とその「外部」との境界意識が描かれ(第8章「庭、列車たち」など)、別の章では家庭内における「隔離」と「孤独」の経験が描かれ(第22章「弟が病気だ」、第23章「孤独の洗礼」)、また、特定の個人との間の越境経験(第27章「キス」、第26章「音楽」、第52章「眠る女たち」等)、あるいは共同性の中での境界消失経験が描かれた章もある(第45章「復活祭」、第46章「わたしたちは歓迎されていない」等)。読者は「わたし」とともに、69の「想起

6 Rakusa, Ilma: *Steppe. Erzählungen*. Frankfurt. a. M 1990. に所収された短編の数々, *Leben. Fünfzehn Akronymen*. Zürich 1990. における頭字詩などをあげることができる。

のパサージュ」をくぐり抜けつつ、「境界」についての認識を新たにしてゆくのである。

それらの中でも特権的な位置を占めていると考えられるのが、2歳から5歳までを過ごしたトリエステでの経験を記したくだけりである。トリエステはたんに境界を経験した都市としてのみならず、境界通過が「わたし」の「生の基調をなすリズム」となった場所として回想されている。

2.1 いくつかの国境

「国境 (Grenze)」と題された第15章を見てみよう。

それが無いところなどありはしなかった。トリエステの郊外へ行こうとすると、AゾーンからBゾーンへ移らねばならなかった。その先のリュブリャーナまで行こうとすると、もう一つ国境が待っていた。どこに行くにも身分証が求められ、検問があった。後部座席でたいていは毛布にくるまって微睡みながら、わたしは国境警備官を、敬礼する兵士たちをながめていた。遮断棒が下ろされてはまた上げられた。トランクが無礼千万に掻き回されることもあった。わたしは毛布の奥深くにもぐりこんだ。でもそんな異様な行為がおしまいになるや、わたしはあたりを見回した——国境を越えて変わったことは何？ 木々はもっと大きく育っていた？ 人々はもっと優しい顔をしていた？ そして彼らの話す言葉を、わたしは理解できただろうか？

この国境というやつは、なんとも矛盾をはらんだ代物だった。よそよそしく無気味で、怖気づかせるかと思えば不思議な魅力にも満ちていた。緊張を強いる、好奇心をそそる場所として、わたしはそれを経験した。一方でそれは、馴染みの世界と馴染みのない世界を分かち隔壁であり、垂幕を捲ってみるよう、垣穴を覗いてみるよう、遮断棒の向こうを窺ってみるよう誘ってきた。もう一方で、通過点であり、摩擦と接触が起こるポイントだった。わたしはその秘密に思いをめぐらせつつも、それが絶対的なものでないことも本能的に察知していた。国境というものは、そう、越えられるためにこそあるのだ。(MM / 74、海 / 88f.)⁷

7 以下、作品 *Mehr Meer* からの引用は、(MM / **、海 / **) の形で原文での、さらに、日本語訳『もっと、海を—想起のパサージュ』でのページ数を示す。紙数の都合上、解釈上必要な場合のみ、日本語訳に加えて、ドイツ語原文を引用する。

歴史的背景を成すのは、第二次世界大戦後のトリエステをめぐる政治状況である。かつてはオーストリア・ハンガリー帝国に属し、1920年に帝国が消滅した後はイタリア領となっていたこの港湾都市は、第二次大戦後、帰属を容易に定めることのできない国際紛争地となり、1947～54年の間は、「トリエステ自由地域」として、英米連合軍管轄のAゾーンとユーゴスラヴィア管轄のBゾーンに分割統治されていた。こうした状況の中で幼年期の「わたし」は家族の車そして柔らかい毛布に庇護されつつ、遮断棒、制服、サーチライトによる威嚇にさらされつつ、いくつもの国境を通過する経験を日々繰り返す。その反復の中で国境は、不安を掻き立てつつも好奇心をそそる場所、非日常かつ日常の場所、そして何よりも「絶対的なものではない」ことが了解されている場所となる。この境界通過の原体験は作中、さらに散文から詩行へ昇華されている。「わたしは移動を生きる子どもだった。／移動する車に吹き込む風の中で世界を発見した、そしてその世界が過ぎ去ってゆくさまを。／「いま」を発見した、そしてその「いま」が溶けてゆくさまを。／わたしは到着するために出発し、出発するために到着した。[……] 向こう側へ越えてゆくために、こちら側からあちら側へ。／国境警備兵が意地悪く見つめると、わたしは指を髪の中に隠した。／その髪を制服はじっと見つめた。／制服は光線を浴びてぎらついていた。／そんなふうには先へ進んでゆくことができた。先へ先へと進んでいった。[……] するとまたあいつが立ちほだかった。／そして時は慣れの中で溶けていった。／左には別離、右には到着。／そして今度は、逆向きに。」(MM / 76、海 / 90f.)

詩行へ形式化された経験は、過去の叙述を越え、生の基調となるに足る音楽性を獲得している。耳の底にこの音楽を響かせながら、「わたし」はスイス国籍パスポートを獲得するや、「プラハの春」前夜のチェコを繰り返し訪れ(56章)、ウィーン在住のマリアおばさんに「なんて無分別なんでしょう」という言葉を飲みこませる決然とした態度でモスクワ行きの夜行列車に乗りこみ(58章)、レニングラードから外国人には禁止されているバルト三国へ出かけ(65章)と、「越えられるためにある」境界を東へ西へ通過してゆくことになる。越境者としての「わたし」は——回想の眼差しにおいて——ここ、トリエステで誕生するのである。

2.2 トリエステの海、多言語の海

トリエステは国境の数だけ、いや、それ以上に多くの言語が、子どもの耳朶を打った場所としても回想される。「隣に住むアメリカ占領軍将校一家」の

英語、母の物語るメルヒェンの響きと結びついたハンガリー語、リュブリャーナでの数ヶ月で「最初のよちよち歩き」から「完全な、理解できる文章」までを経験したスロヴェニア語、そして「隣家の背の曲った娘ヴィオレッタから、浜の子どもたちから、市場のおばさんたちから」学んだイタリア語、この四つの言語が交錯する最初の多声空間としてトリエステは回想される。しかし、いわゆる「原体験」として想起されるにあたって、言語の複数性以上に重要なのは、それが前言語的なざわめきとともに、さらには、聴覚にとどまらず五感で感知された、疑いようのない〈いま、ここ〉の幸福と結びついていることである。

母はわたしの背に、わたしは母の背にクリームを塗り、それから母は本を取り出して読んでくれた。お話の悪魔がいまや波間に見え隠れし、母の声がおのずから波の声と一つになると、わたしはきまって眠りこんだ。[……] ぶつぶつ泡立ったり、ゆらゆら揺れたり、ところどころに冷たい潮が流れていたり。ちっちゃな魚たちがきらめいた。わたしは幸福のあまり歓声をあげた。これで十分ということは決してなかった。[……] 母の麦わら帽が午後のそよ風に震えた。わたしは息弾ませるイルカのように何周となく泳いだ。それかゴムボートでゆらゆら揺られた。それから岩に腹ばいになって水中を見つめた。水はほとんど黒く石に打ちつけた。上がって、下がった。息、という言葉が脳裏を走った。海は息をしている。息をして海藻を揺らしているのだ。わたしは岩間の暗闇を覗き込み、どよもす波音に聞き耳をたてた。それは時にもすごい音で轟いた。まるで一匹の獣がわたしの下で動いているよう。そしてしまいには目が眩み、岩が揺れ始めた。[……] そよ風がひんやりした夕風に変わったころになってやっと、母がわたしの肩に手をかけ、わたしたちは腰を上げた。もう三日月が空にかかっていたこともあった。帰り路では潮の香りが木蔭の渋味と入り混じった。匂いだけでも時間はわかっただろう。植物は深く息をついていた。(海／62f.)

Sie cremte meinen Rücken ein, ich ihren, dann holte sie ein Buch heraus und las mir vor. Die Märchen-Teufel spukten jetzt durch den Wellenschlag, wobei Mutters Stimme sich so natürlich mit der des Meeres verband, daß ich regelmäßig einschlief. [……] Prickelnd-wiegend, mit vereinzelt kühleren Strömungen. Winzige Fische blitzten auf. Ich jauchzte vor Glück. Genug

war nie genug. [.....] Mutters Strohhut zuckte in der Nachmittagsbrise. Ich schwamm viele Runden, wie ein prustender Delphin. Oder ließ mich im Schlauchboot schaukeln. Dann legte ich mich bäuchlings auf unsern Felsen und startete ins Wasser. Fast schwarz schlug es an den Stein, hob und senkte sich. Atem, ging mir durch den Kopf. Das Meer atmet. Und wiegt seinen Tang. Ich startete in das Dunkel zwischen den Felsen, horchte auf das hallende Geräusch. Das manchmal wie Grollen klang. Als regte sich ein Tier unter mir. Bis mir schwindlig wurde und der Fels zu schwanken begann. [.....] Erst wenn die Brise in kühlen Abendwind umschlug, legte sie die Hand auf meine Schulter, und wir brachen auf. Manchmal sahen wir schon die Mondsichel am Himmel. Auf dem Heimweg vermischte sich der Geruch von Salzwasser mit dem herben Duft von Immergrün. Allein mit der Nase hätte ich die Uhrzeit erraten. Die Pflanzen atmeten auf. (MM / 52f.)

原文での“pricklend”（プツプツ泡立つ），“prustend”（シュッと吐く）といった弾ける音を模倣しようとするかのような現在分詞、“wiegen”（ゆらゆら揺れる），“schaukeln”（ぶらぶら揺れる），“schwanken”（ぐらぐら揺れる）といった揺動を指示する動詞、あるいは日本語訳で多用されている擬態語が示しているように、ここで〈いま、ここ〉の世界は、視覚、聴覚にとどまらず、触覚、嗅覚、味覚を総動員して、共感的にそして遊戯的に感知されている。ラクーザがエッセイ集『ラングザマー』において挙げている、「文学的創造」にとって基底的な時空間経験に必要な諸条件、「世界があなたたちのものとなるほどにゆっくりと、世界があなたのものでないということがわかるほどにゆっくりとした「ゆるやかさ」、「眠り」、「無為」、「遊び」、そしてそれらすべてと結びついて訪れる「幸福」がここでの叙述には、内容においても、形式においても、刻みこまれている⁸。

ラクーザは別の機会にも、「ミラマーレのお城を眺めるわたしの耳には、イタリア語、英語、スロヴェニア語が飛び込んできました。言語の多様性はわたしにとって潮騒の如く、ごくあたりまえのものだったのです。」（「ドイツ言語文学アカデミーでの講演」[1996年]⁹、あるいは、「わたしにとって、幼年期を過ごした都市トリエステで耳にした波の音は、反復のリズムの原型

8 Rakusa: 『ラングザマー—世界文学でたどる旅』 67 頁他。

9 Rakusa: www.ilmarakusa.info/Mich.pdf

となっているのです。]「グラーツ大学における詩学講義」[1994年]¹⁰といった形で、繰り返し「多言語」-「潮騒」-「反復」を結びつける言い方をしているが、『もっと、海を』でのトリエステ時代の回想箇所において実現されている、まぎれもなくアウラ的に言語の複数性が呼吸されている叙述は、この69のパスージュからなる書物に一本の通路を拓く、決定的な役割を果たしている。

2.3. アイデンティティーズを描く形式

トリエステの多言語性、多様性については、ラクーザの作品以前に、様々な言説が書き連ねられてきた。「三つの世界の間の都市」(ミロ・ドール)、「あらゆる近代文明の異質性と矛盾を内包した範例」(アンジェロ・アーラ/クラウディオ・マグリス)とも呼ばれる、多様性を抱えこんだこの旧帝国都市は、20世紀中盤以降、多言語、多文化を抱えこんだかつての「中欧」を象徴するアイコンとして、現代ヨーロッパ文学の想像力の中で特権的な位置を占めてきたのである¹¹。それらも含めて、身体経験、読書経験の双方からトリエステの多面性、多層性を熟知しているラクーザは、子ども時代の濃密な幸福感とともに描かれた都市の背後に、さらなる顔を描き加えている。それは「中欧における文学の都」を言祝ぐような、郷愁の眼差しにはとどまらない。

この海浜都市の笑いには少々けたたましい響きがあった。でも子どもには、街が笑っているだけで十分だった。年を経るにつれて、知識が増すにつれて、もう一つのトリエステが浮かび上がった。矛盾を抱え、不協和音に満ち、解き難いまでに絡み纏れたトリエステ。街のいたるところでファシズム建築に出くわした。ムッソリーニの記念碑嗜好が大手を振ってまかり通っていた。それは政治においても犠牲を要求してきた。サン・サッパの米工場^{リジエラ}には、一九四三年秋——「ラインハルト出動部隊」のポーランドからアドリア海沿岸への移設の直後——強制収容所が設立された。[……] トリエステのユダヤ人共同体の五分の一以上がドイツの

10 Rakusa: Farbband und Randfigur. Vorlesung zur Poetik. Wien 1994, S.20.

11 Schmitz, Walter: *Das Ich im Netz der Sprache*. In: Ilma Rakusa. *Zur Sprache gehen. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2005*. Dresden 2006, S.199, Angelo Ara/Claudio Magris: *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*. Wien 1999, S.9, Dor, Mio: *Triest, die Stadt zwischen drei Welten*. In: *Triest - die Stadt zwischen drei Welten*. Hrsg. von Helmut Eisendle, München 1999, S.49-62. 文学的想像力の中のトリエステを日本語で経験できる書物として『トリエステの亡霊—サーバ、ジョイス、ズヴェーヴォ』(ジョーゼフ・ケアリー著、鈴木昭裕訳、みすず書房、2017年)も参照されたい。

強制収容所内で殺害された。[……]けれども、そう、ほかの人たちもいた——ジョイス、ズヴェーヴォ、ウンベルト・サーバ、フロイトの弟子のエドアルド・ヴァイス、精神医学の改革者であるフランコ・バザーリア。ポビ・バズレン、ジャーニ・ストゥーパリチ。にもかかわらず、トリエステにはなお暗い影が落ちている、相矛盾する価値に巻きこまれている、そこからはいかなるアイデンティティも形成されえない。アイデンティティを持たぬことをこの都市の印とするのなら話は別だ。周縁、境界、中間領域、パサージュ。トリエステをめぐるわたしの歴史も、そうなのかもしれない。(MM / 83f、海 / 97f.)

読んですぐわかるように、ここでの叙述は子ども時代の「わたし」の視点をはるかに越えた、読書経験を重ねた知の高みからなされている。歴史の影の部分の指さすこの回想によって、幼年時代の幸福そのものが否定されることはないものの、それはこの都市に幸福なる「子ども時代」の故郷という無邪気なレッテルを貼ることを不可能にする。ここでラクーザの回想が志向しているのは、むしろ「重ね書きされた羊皮紙」としてのトリエステというべきだろう。そこには様々な歴史の書き込みが、読み出し可能な痕跡を残したまま、重ね書きされている。であるがゆえにこそ、そこからは「アイデンティティを持たぬこと」を何よりの印とするという、定義の否定を内包した定義が出てくるのである。

その意味で、引用のくだりに続いて記される「頭字詩 (Akronym)」は、まさにアイデンティティの不在、定義の不可能性に表現を与えようとする、ラクーザならではの形式と言うことができるだろう。ドイツ原文、そして(決して成功しているとは言えない)日本語訳の試みの順であげよう。

Tauch retour ins Ende. So trist
 trieft Regen. Identität entflieht. Such-Taufe.
 Tief rostrot ist es: Selighaus tausendfältiger
 Träume, redimensioniert. Ichmal ewig. Schein-tot.
 Tuae, Riesenschiffe, immer ein Strand touristenlos,
 Teer. Riecht insulär. Eingeborener Schlaf: Tage
 träg. Rest im Eimer. Schreibe: Taten
 trauern. Risiera-Insassen entstammten Sonder-Transport.
 Tod regierte in extenso. Sind Tafeln

Trost (Reminiszenz)? Im Ernstfall tost
Tangmeer. Risse: iß ein Stück Tuch. (MM / 84)

時の終わりへさかのほろうと 素潜りで 差し伸ばす手
とびきり哀しい雨 洗礼へ アイデンティティは捨てて
とっぷり深い錆赤の 千の夢の眠る 至福の家に住んで
遠い夢を測り直し かつてのわれへ それは仮死の姿で
留め具 巨船 入り江 ツーリストの姿はいつもなくて
とろりとしたタール液 島の匂い 土着の眠りを吸って
遠い緩い日々 桶底の残り 描け 為された行為は全て
とどめよ リジエラに住む者らは来た 特別移送されて
とどのつまり 永遠に続べるは死 銘板は慰め(思い出)?
時来たりなば 江を満たす甘藻の海は 荒ぶり響もして
とどまりえぬ亀裂を抱えつつ 進め 布一切れを食べて
(海 / 100、下線の付加は引用者による。)

原文では、音声的にも視覚的にもわかる通り、いずれの行においても語頭の文字を拾っていくと、t-r-i-e-s-t、すなわち「トリエステ」の地名が浮かび上がる。これは翻訳者にとって、とりわけ言語システムの異なる言語への翻訳者にとっては、致命的に解決困難な形式上の縛りである。ここではさしあたり、各詩行の文字数を揃えた上で、「ト」で始まり「テ(もしくはデ)」で終わらせ、間に「リーエース」の順で音を挿みこむ形に訳しているが、原文の形式には、到底、対応できていないというべきだろう。

ラクーザはこの頭字詩の形式を『生 - 15 の頭字詩』(1990年)において、ほかならぬ「生 (Leben)」という語をとりあげて試みている¹²。すなわちここには、この自伝的作品の明示的な叙述対象としては、ほぼ登場していないはずの「作者ラクーザ」、実験的形式に挑み続けてきた「詩人ラクーザ」が顔を出しているのである¹³。一つの名前のうちに行の数だけ異なる顔を読みこみう

12 Rakusa: *Leben. Fünfzehn Aronyme*. Zürich 1990.

13 例えば、第4章『欠けている記憶』において、生地リマフスカー・ソボタを訪れ、高校生を前に文学について講演をする「わたし」という形で、あるいは、第65章『お別れは無しで』において、今ではサンクト・ペテルブルグとなった街を再訪し、かつてのレニングラードとの差異を感じする「わたし」などの形で、数十年後の視点が挿入されるはするが、それらは主としてその場所に対する過去と現在の視差を導入し、叙述を重層的にするためのものであり、あえて「翻訳者」としての「わたし」や「作者」としての「わたし」に焦点が合わせられるわけではない。

る形式、しかも一行一行が完成するまでは、どのような顔が立ち現れるのか、詩作者自身にも予想のつきがたい形式であるという点で、この「頭字詩」という形式は、時々の帰属による文化的記憶、個々の作家による文学的記憶、ファシズムの時代における破局の記憶、個の唯一的な幸福の記憶、いずれとも結びつく諸層を抱えこんだトポスを描くために採用された、開かれた形式といえることができるだろう。実践を通しての未知の顔の発見、いまだ発見されざる無限の残余への暗示、この両者を可能にする「頭字詩」という形式は、単一のアイデンティティを持たない＝複数のアイデンティティーズを有するこの都市を叙述するための意欲的な形式として選ばれている。

2. 4. 「光のウサギ」、透過する光からの虚構言語の誕生

トリエステ時代の「おひるね部屋 (Das Siestazimmer)」は、「わたし」における虚構言語誕生の産屋として回想、叙述されている。その存立条件は、孤独と無為、隔離と庇護、そして透過性である。何もしないことを強いられた、半ば隔てられた守られた部屋にあってこそ、ある種の能動性が駆動し始める。

わたしはいい子に静かにしている。静かに。すると起こるのだ。静けさは続くほどに饒舌になっていく。声のかけらが、幽かな葉ずれが聞こえてくる。どこかしらで犬がクンクン鳴いている。(動物だって眠るのだ。) ギシッと音がする。上でトイレを流す音がする。耳は物音を沈ませ、吸いこんでゆく。さらに張りつめて傾けられる。「旅」。それとも、ハンガリー語の「^{グイェジャークス}気をつけて」だろうか。誰が、どこで、誰と、何のために話しているのだろうか。聞こえる声が漠然としているほどに、わたしは貪欲に先を織り続ける。文を、対話を呟いている。「行くよ」-「旅に？」-「そうも言える。」-「どこへ？」-「南米へ」-「船で？」-「船で」-「長い？」-「まあね」-沈黙-「勇気があるね。気をつけてね。」またたく間に別離が訪れる。別れのことなら少しは分かっている。でもこれはそらごとだ。少しばかり虚構を紡いだのだ。(MM / 60、海 / 71f.)

世界と「わたし」を隔てているはずの壁を通してくぐもった物音が漏れ聞こえてくる。明確に同定できない音の断片に子どもの意味形成能力が駆動し始める。判然としない音を手がかりにおのずから物語が紡がれてゆく。そこでは、すでにわがものにした複数の言語が駆使され、すでにわが身で知っている移動の経験と別離の感情が舞台にのせられている。いかにも歩み出したば

かりの、素朴このうえない物語であれ、それはあたかも来るべき多言語作家、越境作家を予告しているかのようだ。そして、この空間に漏れ入ってくるのは音だけではない。

ちなみにそこは真っ暗でもなければ、静まりかえってもいなかった。眼はすぐに薄闇に慣れ、天井のひびの描く網の目を辿り、タイルの床を掠める光のウサギを追っていた。ブラインドの隙間からはいつも、いくらか明るみが漏れていて、震える帯、揺らめく斑紋をつくっていた。この戯れはいくら見ても見飽きることはなかった。あれは山羊の頭？ 驢馬の横顔？ 観ることは次々に解釈を呼びよせ、部屋の中は不意に活気づいた。動物たちで、その他さまざまなものたちで。もうかさこそささやくのが聴こえていた。その度にあらたに、わたしは暗箱カメラ・オフスクラが不思議の部屋ウンダー・カマーに変容するのを、ひとりであることの幸せを体験した。ワイン色のタイルまでもが語り始めた。もう十分に語った頃合いを見て、わたしは足裏でそっとタイルに触れた。その冷たい表面に足を滑らせ、光の斑点の輪郭をなぞった。床は遊戯盤だった、時々刻々と模様を変えてゆく。おひるね部屋はわたしの帝国だった。その中に現実は、わたしの幻想が浮遊できるほどに濾されて、和らげられて入りこんできた。一方が他方を規定していた。ブラインドなしには想像上の旅もありえなかったのだ。その透過性に守られて、わたしはいわばわたし自身になった。高みに羽ばたく勇氣、迷宮に迷い込む勇氣を見つけた。[……] 時が経つにつれ、おひるね部屋は避難所となっていく。シェルターになっていった。多孔性の薄膜に包まれて、わたしは安全でありながら自由であると感じていた。ここでわたしは虚構をつづった、突然の顕現を体験した。わたしはブラインドの子どもだった。(MM / 61f、海 / 72f.)

生においてはじめて存分に想像力が展開することができたのは、ブラインド、正確にはその「透過性 (Durchlässigkeit)」が、〈遊戯空間 (Spielraum)〉を生み出してくれたからである。それは攻撃的な現実をそのまま侵入させることはないが、かといって完全に遮断することもない。「多孔性の薄膜」で適度に和らげられ、濾過された「震える帯」、「揺らめく斑紋」を室内にもたらすのである。その光の「戯れ (Schauspiel)」に「わたし」は「光のウサギ (Lichthasen)」という名前を与える。これは書き手ラクーザによる造語、すなわち「わたし」だけの唯一的な命名として書きつけられている。揺れ続け、変身し続ける、この

定義不可能な生きものが、解釈を呼び続け、言葉を生み続けることで、わたしはほんの数時間ながら想像力の帝国を生きるのである。

「移動を生きる子ども (ein Unterwegskind)」、多言語の潮騒の中で眠りこむ子ども、「ブラインドの子ども (ein Kind der Jalousien)」を描き出したトリエステ時代をめぐる叙述は、「越境」、「多言語性」、「透過性が生み出す遊戯空間」といった作品全体を通じて変奏され続けるモチーフそれぞれに、ほとんど神話的な、原像的イメージを与えることに成功している。これ以降、チューリヒ、パリ、レニングラード時代を叙述対象とする章においても、「わたし」は、「抜けて (durch)」、「通り抜けて (hindurch)」、「もっと先へ (weiter)」といった通過と移動の語彙の反復を基調のリズムとしつつ、固有の場所に根づくことでは得られない世界認識を獲得していくだろう。「想起のパサージュ」は、パリンプセストのごとき都市、トリエステをその核に据えることで、固有の場所を持たぬことこそを固有性とする、新たな「発展小説」、越境者の「教養小説」となるのである。

3 レトリック、あるいは、翻訳経験から生まれる書法

ここまで主として論じてきた諸要素——叙述対象の時系列に沿った配置、全体に通底する「境界」のモチーフ——が、この「自伝的作品」を首尾一貫したものと読ませるための仕掛けであったとすれば、同時にこの書物には——すでにトリエステをめぐる「頭字詩」に見たように——そこから逸脱させる異化作用を及ぼしうるレトリカルな仕掛けも数多く編みこまれている。『もっと、海を』は境界をくぐり抜けて成長していく「わたし」への感情移入へ誘いつつ、それとはまったく異質な〈開かれ〉へ読者を導く書物でもあることを本章では明らかにしたい。

こうしたユニークな構成について考察しようとするとき、参照すべき重要な論点が「翻訳」である。『もっと、海を』は、「わたし」のレニングラード留学後の時期までを主たる回想の舞台としているために、「翻訳者」となった「わたし」が叙述対象として明示的に登場することは基本的にはない¹⁴。にもかかわらず、実際のところ「翻訳者ラクーザ」はこの書物のさまざまな箇所、決定的に重要な役割を果たしている。この事情は、ラクーザがみずから翻訳した作家、とりわけデュラス、そしてキシユにおける自己虚構を、どのよう

14 注13を参照されたい。

に受け止めているかを参照することで明らかになるだろう。ラクーザは全く異なる文体を有しているこの二人の作家のテキストをドイツ語で編み直しつつ、きわめて多くを学んでいる。

3. 1. テキストの「音楽」

——マルグリット・デュラスを書き継ぐ翻訳者ラクーザ

翻訳者としてラクーザが最重視しているのは、作品のいわゆる「音楽」である。その点において、彼女が一貫して高い評価を与えている作家がマルグリット・デュラスである。

デュラスの流れるような、すぐれて音楽的な言葉は私にははるかに近いものでした。[……]デュラスは「最悪の間違ひは音楽を間違ってしまうこと」とすら言っています。彼女の言葉をわたしは肝に銘じています¹⁵。

ラクーザは、文学講義『教養小説としての自伝的叙述』において、デュラスの自伝作品三作——『太平洋の防波堤 (Un barrage contre le Pacifique)』(1950)、『愛人 (L'Amant)』(1984)、『北の愛人 (L'Amant de la Chine du Nord)』(1990)——を取り上げ、同一の自伝的素材がいかに様々な異形に虚構化されるかを比較検討している。そこでのラクーザの分析を要約するならば、『太平洋の防波堤』での固有名と首尾一貫したストーリーによる叙述は、『愛人』では放棄され、代わりに抽象的で、断片的で、内的イメージが輪舞するような文体、映画的眼差しでみずからの運命を窺視するような文体、そしてメコン河のイメージそのままに、あらゆる異物を飲みこんで流れてゆく「流れるエクリチュール (écriture courante)」が立ち現れる。しかしその6年後の『北の愛人』ではすべてが赤裸々に語られ、『愛人』にあった秘密、様式化はことごとく駆逐され、性愛の場面も平板なものになる。このように見立てるラクーザがもっとも評価するのは、むろん翻訳作品として選んだ『愛人』における文体である¹⁶。

ここでラクーザのデュラス評を挙げたのは、その評価の是非を問いたいからではない。そうではなく、そのような評価とともにこのテキストをドイツ語に編み直したラクーザ、「わたしはこの書物を翻訳したので、その美しさ、

15 Rakusa: *Merck-Kakehashi-Literaturpreis 2016 Programm*. Goethe-Institut Tokyo, 新本史斉訳、39-41 頁。

16 Rakusa: *Autobiographisches Schreiben als Bildungsroman*. Wien 2014, 33-41 頁。

言語の難解さ、芸術的なまでに精巧な省略法、音楽的な（前主体的な）リズム、反復、頭韻、半韻、その他の詩的方法を隅々まで承知している」と確信をもって語る翻訳者ラクーザに注目したいのである¹⁷。以下に述べるようにラクーザは、翻訳者として熟知しているデュラスの自己虚構の方法論を『もっと、海を』におけるみずからの自己虚構に実践していると考えることができるのである。

「流れるエクリチュール」は時間軸にも線状性にも拘泥しない、不確かであることを好み、大胆な飛躍を敢行する——テーマに関しても、「わたし」、「彼女」、「子ども」といった自己叙述の形式間においても、直説法と接続法の間、現在形と過去形の間においても。それは自然な直接性の外観を呈する、流れるように、解放されたように感じさせる書法である。それはしばしば相矛盾するかにも思える無意識的想起のシナリオにもしなやかに従う。デュラスは告白する、自分は音楽的構成の意味において、一小節ごとに、一段落ごとに書いていったのだと¹⁸。

まさに『もっと、海を』において基調をなす、ラクーザ自身の音楽的文体についてのコメントと読むことができる記述である。例えば、第8章「庭、列車たち」のくだりを見てみよう。

庭の、寒い屋根裏住まいの滞在権。夜の列車たちは旅が続くことを思わせ、実際それはいつも先へ続いていく。この暗い家具はわたしたちの家具ではなかった、ベッドもそうだった。わたしたちはよそよそしい事物の間を動いていた、よそよそしい言語にまわりを囲まれて。事物はそのままで変わることはなかったけれど、言語には少しずつ近づいていった。毛皮の手袋を顔に押しつけながらもわたしは耳をそばだてた。ヴルトは庭。スマルトは死。わたしはノー^夜チェ、ヴ^別ラク、ダン、グ^暴ルフを覚えた。無言のまま学んだ、世界を集めた。片言ではなく、文章で話したかった。だから黙っていたのだ、うまくいくまでは。

[……]

ケスチェの温もりに突っ込むのでなければ、地中に指を食い込ませた。

17 同上、36頁。

18 同上、37頁。

小石や陶片やミミズや根っこの塊がないかまさぐった。なかでも探したのは根っこだった、それは成長を意味していたからだ。そして手の大きさほどの穴を掘りあげると、なにか新しいものが育つように、さくらんぼの種、それか桃の種を中に置いた。植えたいという欲求は激しいものではなく、穏やかなものだった。それは留まること、育てること、世話すること、芽吹くことへの愛着に発するものだった。

三輪車は無い。でもギザギザのスコップ、外で食べるカリカリベコンのおやつ。牧草地、蠅。きっと六月。垣根はがっちりしてなくて、いつもどこかガタガタ。あそこにいるのはモグラ？ ブーンという唸り。どしゃぶりのあとは伸び放題の緑も折れている。誰も可哀想なんて思わない。そして頭を垂れる花たち。不機嫌そうな灰色。ついさっきまで浮かれていたものが、ひんやり沈んでいる。むこうの庭師は長靴に胸当てボン。樹皮が雲母のように光る。よそから来た者たちはいつもいる。ブラブラとほらを吹いてみせる。吊るし干果みたいにぶらぶら揺れる。肝心なのはがまんすること。夏を信じてもいい？ 流浪の雑草も日が経てば茂る。今年はたぶんアスターが生える。あの脂の染みこんだ赤の味。吹きこむすきま風は煤の味。従姉妹たちは裏切らない。尖ったものから守ってくれる。パンみたいに。

わたしの庭は三つの季節を経験した。四つ目はもはや知ることはなかった。アスターが散ってしまった頃に、わたしたちも移りゆくことになった。家と、従姉妹たちと、庭とお別れした。わたしは泣かなかった。ケスチュエを右手に握りしめ、スロヴェニア語の文章を口ずさんだ。完全な、判然とした文章だった。マリエータはますます優しくなる。いまやわたしにはわかっている、列車たちはうらぎる。庭は世界への切符になりうると。(海／53-58)

Gastrecht im Garten, in der kühlen Dachwohnung. Die nächtlichen Züge erinnerten auch daran, daß die Reise weitergehen würde, immer geht sie weiter. Diese dunkle Kommode gehörte nicht uns, sowenig wie das Bett. Ich bewegte mich zwischen fremden Gegenständen, umgeben von einer fremden Sprache. Die Gegenstände blieben, was sie waren, der Sprache näherte ich mich langsam an. Den Pelzhandschuh ans Gesicht gedrückt spitzte ich die Ohren. VRT. Garten. SMRT. Tod. Ich lernte NOČ, VLAKE, DAN, KRUI. Ich lernte stumm, ich sammelte die Welt. Nicht brockenweise, sondern in ganzen Sätzen wollte

ich reden. Darum schwieg ich, bis das gelang.

[.....]

Wenn ich die Finger nicht in Kesztyes Wärme steckte, grub ich sie in die Erde. Tastete nach Steinchen und kleinen Scherben und Würmern und Wurzelwerk. Vor allem nach Wurzeln, denn sie bedeuten Wachstum. Und hatte ich ein handgroßes Loch gegraben, legte ich einen Kirsch- oder Pfirsichstein hinein, damit etwas Neues wuchs. Mein Pflanztrieb war nicht wild, eher freundlich. Er zeigte einen Hang zum Bleiben, zum Hegen, Pflegen und Keimen.

Kein Dreirad. Aber schartige Schaufeln und Griebenjause im Freien. Wiese, Fliegen. Es muß Juni sein. Die Zäune nie rigid, einer wackelt immer. Sind da Maulwürfe? Lautes Gessumm. Nach dem Gewitter ist das grünborstige Gras geknickt. Keiner zeigt Mitleid. Und hängende Blumenköpfe. Unmutsgrau. Was eben kühn war, ist kühl. Der Gärtner drüben trägt Stiefel und Latzhosen. Die Baumrinde glänzt wie Glimmer. Es gibt immer Zugereiste. Sie gaukeln sich was vor. Sie schaukeln wie Dörrobst an langen Schnüren hin und her. Es heißt Geduld haben. Kann man dem Sommer trauen? Das Wanderkraut wuchert ins Jahr. Das Jahr wird A stern bringen. Sie schmecken ranzig-rot. Die Zugluft schmeckt nach Ruß. Cousinen halten die Treue. Sie schützen vor dem Schroffen. Wie Brot.

Drei Jahreszeiten hatte mein Garten. Die vierte erlebte ich nicht mehr. Als die A stern verblüht waren, trug es uns fort. Wir verließen das Haus, die Cousinen, den Garten. Ich weinte nicht. Ich hielt Kesztye in der Rechten und sumimte slowenische Sätze. Vollständige, verständliche Sätze. Marjeta ist netter. Züge sind Lüge. Der Garten ist eine Karte der Welt. (MM / 45-49)

最初の段落にわかるように、自伝全体の中に位置づけるなら、ブダペシュトに続くリュブリャーナでの幼年時代を回想した章である。親戚宅の庭小屋の屋根裏住まいで感じた異郷感覚、その中で庇護してくれた「ケスチェ」と名づけられた毛皮手袋、子どもにとっての「世界」を意味した「庭(ヴルト)」、その外部の「異界」を体現していた「列車(ヴラク)」（これは複数形「列車たち(ヴラキ)」としても登場する)、そして、新たな言語であるスロヴェニア語とのおずおずとした出会いが描かれている箇所である。

しかし、ラクーザの書法は過不足なく再現的であろうとするよりは、自在に音楽的である。“Steinchen”(小石)と“kleinen Scherben”(陶片)、“Würmern”(ミ

ミズ)と“Wurzelwerk”(根塊)が子音反復、母音反復により音的連鎖を構成し、
 することで子どもが触れる世界を模倣的に写しとりつつも、なお一定の距離
 をおく過去形と文法的に破綻のない文章によって安定した叙述が保たれてい
 た叙述は、イタリックで書かれた段落に入るや名詞止と現在形にモードが
 切り変わることで、論理的連関を失い、自由連想度を増大させる。“Schartige
 Schaufeln”(ギザギザスコップ)と“Griebenjause”(カリカリベーコン)が、
 “Wiese”(牧草地)と“Fliege”(蠅)が頭音反復しつつ母音反復しつつ夏の心地
 よい情景を手練り寄せるかと思うと、意味的には到底連結できそうにない
 “kühn”(大胆な／浮かれた)と“kühl”(ひんやり)が、“ranzig”(脂っぽい)と“rot”
 (赤い)が、“Schroffen”(刺々しいもの)と“Brot”(パン)が、あるいは頭韻を踏
 んであるいは半韻を踏んで、初めて眼にするような鮮やかな情景を創出する。
 そして投げ出された記憶の断片は“gaukeln”(ほらを吹く)と“schaukeln”(ぶ
 らぶら揺れる)、“Glimmer”(雲母)と“immer”(いつも)といった反復で文の切
 れ目を越えて流れてゆく。この章ではこのように、数段落のセット——過去
 形による比較的安定度の高い回想と、現在形とラディカルな修辭による断片
 的・自由連想的回想のセット——が、一度、二度、三度繰り返されることで、
 遠近の、濃淡の変化を伴いつつ、豊穡な幼年時代が読む者の前に呼び出され
 る。ここでもデュラスの『愛人』についての分析をそのまま自己分析として
 引用することが許されよう。「総体としてこの書物の美学が示しているのは、
 いわゆる現実への忠実よりも詩的想像力の方が、破綻のない像よりも断片の
 精確さの方が真実に近づけるといことである。」¹⁹

章を締めくくる過剰に音楽的な言葉—“Vollständige, verständliche Sätze.
 Marjeta ist netter. Züge sind Lüge. Der Garten ist eine Karte der Welt.”(完全な、
 判然とした文章だった。マリエータはますます優しくなる。いまやわたし
 にはわかっている、列車たちはうらぎる。庭は世界への切符になりうると。
 ——下線で指示したように、ここでも意味も繋がりも損なわず他言語に写し
 取ることがきわめて困難なレトリックが用いられている。例えば“Züge sind
 Lüge.”を「列車たちは嘘である」と直訳したのでは、音楽も写し取れていな
 い上に、全く意味も成さないだろう。ここの日本語訳では、原文にはない言
 葉(「いまやわたしにはわかっている」)を補いつつこの章の潜在的な主題で
 ある「スロヴェニア語に関わる差異の経験」を——ドイツ語平面上での言葉
 遊びにおいてではなく、スロヴェニア語と日本語との間の言葉遊びにおいて

19 同上、35頁。

——演出する翻訳が試みられている。

「翻訳者は裏切者 (traduttore è traditore)」とは翻訳をめぐる繰り返しの引用されるイタリア語での言い回しだが、この日本語訳はある部分では原文を裏切りつつも、「列車たち」に対する不安と不信、「庭」に見出した世界への開かれの可能性、そして言語間の越境というこの章における重層する主題を、意味と音楽の両方において橋渡ししようと試みることによって、何よりも「音楽」を重視する、「翻訳者かつ作家ラクーザ」の目的と方法に連なろうとしている。

3.2. リスト、連禱——ダニロ・キシュを書き継ぐ翻訳者ラクーザ

親近性は確かに執筆を翻訳に代えるだけの魅力を与えてくれますが、その一方で仮面をつけること、変身すること、異質な世界に没入することもまた、喜びを与えてくれるのです。ダニロ・キシュの長編小説『ボリス・ダヴィドヴィチの墓』を訳したときが、異なるもの、他なるものを選んだ、そのようなケースでした²⁰。

デュラスと並んで、ラクーザがもっとも多くを学んだと思われる作家がダニロ・キシュである。しかし、彼女とそれぞれの作家との関係は全く異なっている。デュラスが親近性を感じさせるその音楽的文体によってラクーザを引き寄せたのに対し、キシュはラクーザ自身にとっては馴染みのない異質な文体を有するにもかかわらず、やはりラクーザを翻訳という困難に挑戦させたのである。

とはいえ、キシュの文体はただただひたすら異質であったわけではない。それは翻訳という親密な読みを通じて、ラクーザみずからの内に眠っていた、相呼応する傾きに光をあてる役割を果たしているように思われる。その事情は、『もっと、海を』の中でもきわめて特異な位置を占めている、第30章「メモ、リスト」における叙述から読み取ることができる。この章は、全体の時系列的な流れの枠に即して見る限りでは、チューリヒ時代のある夏に敢行された、懐かしいトリエステ近郊の、グラドの海岸へのドライブを回想している章と位置づけることができるだろう。

20 Rakusa: *Merck-Kakehashi-Literaturpreis 2016 Programm*, 41 頁。

わたしはベストを尽くす。起きていられるように地名標識を読む、宣伝を読み、ホテルの名前を読み、レストランの、お店の、ガレージの名前を読む。もうやめなさいと言われるまでずっと。地名だけで十分だと。わたしたちはもうレト・ロマン語地域にいる。アルヴァシャイン、クンテール、サボニーン、ティニツォン、ローナ、ズール、ビヴィオ。そしてその向こうに、ユリア峠のゴツゴツした岩壁の向こうに(吐き気、うねうね道のせいで軽い吐き気)チャンプフェール、ツェレリーナ、サメーダン、ベーヴェル、ラ・プント、マドゥライン、ツェッツ、ス・チャンフ、チヌオス・ケル、ブライル、ツェルネツ。外ではイン川、生まれて間もないイン川がせせらいでいるというのに、母はお腹が空かないように、疲れないようにと言って、ぶあついサンドウィッチを押しつけてくる。ウンターエンガディンからわたしたちは曲がり、オーフェン峠に向かう。どうしてオーフェンという名なのだろう？ わたしたちが目にするのはカラマツとあの太古より風に耐えてきたハイマツばかり。総ハイマツ張りの部屋の話はすでに耳にしたことがあった。オーフェン峠、あるいは、^{バス・ダル・フォルン}フォルン峠、海拔二一四九メートル。それからチールフ、フルデーラ、ヴァルチャーヴァ、サンタ・マリーア、ミュスタイル。名前は長い^{キャラバン}隊商のようにわたしを運んでゆく。どうして降りるの、どうしてここで？ ミュスタイルのロマネスク様式的女子修道院は灰色で大きい、その陰に修道女墓地の木の十字架が立ち並んでいる。メモ帳は車の中に置いてきた、まるでイタリア用にとってあるかのように。イタリアはもうすぐ、ミュスタイルのすぐ向こう、ロームの小川が流れてゆく方向にある。そう、それから先の村落は、トゥーブレ／タウフェルス、グロレンツァ／グルルンス、スルデルロ／シュルーデルンス、どれもイタリア語とドイツ語の二言語表示だ。わたしたちは南チロールにいるのだ。そして突然わたしは目が覚める、もうずいぶんとなかったほどに覚醒する。メモ帳を取り出して、どの名前も書きこんでゆく。どんな集落の名前も。(MM／126f、海／155f.)

スイスからスロヴェニアへの越境ドライブは、多言語国家スイスの4番目の公用語レト・ロマン語圏を通り抜けてゆく。「わたし」は「起きていられるように」レト・ロマン語もしくはドイツ語とイタリア語で二言語併記されている集落の名前を読み上げていくのだが、それはいつしか当初の目的を超えたマニアックな行為と化していく。「わたし」はイタリア語圏に入ったという理

由だけで、「突然」「目が覚める」わけではない。合理的理由を超えた「覚醒」の領域へ、入り込んでいるのである。

「^{ヴィア・サクラ}聖なる道、と母が言う。わたしは地面に跪いてメモする。ティベリウス、アウグストゥスと書きこむ。メモ帳は灰光るローマ時代の石の上に広げられている。頭は地面に触れんばかりだ。これからはできるだけこうやって書くことにしよう。アルバムの写真には、イトスギの並木道、前景には前のめりになって真剣な顔でペンを握っている子ども。名前を集めているのだ。」(MM / 128f、海 / 158)——この「覚醒」後のくぐり、たとえ写真に記録されている真正な過去の像を写しているかのごとく書かれていようと、「過去の再現」と位置づけて済まされる叙述ではない。すでに「書くこと」の比類ない重要性を確信した眼差しが遡及的に「構成」している自己虚構と呼ぶべき箇所である。この「前のめりになって真剣な顔でペンを握っている子ども」、地に跪拝するようにして書く子どもは、「名前を書きとめること」が「祈り」であることに目覚めた存在として描かれている。この認識ゆえに、この章の叙述は、時系列の軸も再現という課題もそっちのけに、教会の連禱における聖人たちの名の連なりへ、ワルシャワ・ゲットー跡地での死者の名の連なりへ、さらには名簿の意義を発見した20世紀の作家たちをめぐる記述へと、いわばリストからリストへと、接続されていくのである。

わたしは見つめ、記録する。想起の足跡をつけてゆく、記憶の在庫目録を作る。名前、名前、場所、日付。名前の列挙はメルヒェンのように響く。というより、祈りのように？ 聖マリア、われらのために祈り給え／天主の聖母／^{おとめ}処女のうちにいても聖なる^{おとめ}処女／聖ミカエル／聖ガブリエル／聖ラファエル／聖なるすべての天使および大天使、われらのために祈り給え／聖なる永福の霊の各階級／洗者聖ヨハネ、われらのために祈り給え／聖ヨゼフ／聖なるすべての大祖および預言者、われらのために祈り給え／聖ペトロ、われらのために祈り給え／聖パウロ／聖アンドレア／聖ヤコボ／聖ヨハネ／聖トマ／聖フィリッポ／聖バルトロメオ／聖マテオ／聖シモン／聖タデオ／聖マテオ／聖バルナバ／聖ルカ／聖マルコ／聖なるすべての使徒および福音史家、われらのために祈り給え／主の聖なるすべての弟子／聖なるすべての罪なきみどりごなどなど。こうした言葉はわたしの耳に残っている。リストは安心させてくれる。リストは世界を文字にとどめる。(MM / 129、海 / 158)

二〇〇六年十月十四日、わたしはかつてのワルシャワ・ゲッターの中心、ウリツァ・ミラ十八番地に立ち、名前をメモしている。モルデハイ・アニエレヴィチ、フラウケ・ベルマン、イツハク・ブラウシュタイン、メラハ・プロネス、ネシア・ツキエ、ヨゼフ・ファス、エフライム・フォンダミンスキ、エムス・フロイント、ゼーヴ・ヴォルトマン、ザラ・ザギエル、ラヒェルカ・ツィルバーベルク。[……] ここで止めよう。最後の名前はザンナだ。(MM / 130f、海 / 159f.)

そう、墓碑銘はもう子どもの頃からメモしていた。記念碑の、建物壁の、美術館や教会の中の、名前たちを。しかし、こんなリストを作ったことはなかった。わたしはトリエステの「米工場」の中に立ったことはなかったし、ベルリンの「躑躅の石」の上を歩きもしなかった。ただ分かっていたのは、名前を尊重せよ、ということだった。名前をメモすることはそれを新たな関係へ導くことなのだ、と考えていた。長編小説『屋根裏部屋』で若い主人公に同居人のリストを作成させている作家ダニロ・キシユのように。(同居人たちはまるで「ある形式を与えられるという恩恵」を待っているかのようだ。)——ラデフ・カタリーナ、管理人、一八九九年生。フラカー・アントン、機械工、一九〇七年生。フラカー・マリヤ、主婦、一九一一年生。フラカー・マリヤ、学生、一九三二年生。フラカー・イワン、生徒、一九三九年生。カティチ・ステヴァン、運行業務主任、一九一〇年。カティチ・アニカ、主婦、一九一五年生。ポパリッチ・ジュロ、転轍係、一九二八年生。ポパリッチ・スタナ、事務員、一九一三年生。ポパリッチ・リリヤーナ、生徒、一九四五年生。ポパリッチ・マシカ、生徒、一九四七年生。ポパリッチ・ヤドランカ、子ども、一九五四年生。ポパリッチ・ヤドランコ、子ども、一九五四年生等々。キシユにおいては、この初期作品での連禱は、その後長く続いて行くことになる列挙の始まりであり、それは「いかなる人間もそれ自体で一つの星である」というモットーの下にあって、ついにはいかなる人間の生も「東の間の出来事の全体性」において記録される作品『死者の百科事典』に至るのである。詩の論理 = 詩の倫理としてのリスト、記録簿。(MM / 131、海 / 161f.)

「メモ、リスト」の章が自伝的作品の一章として特異に思われる理由の一つは、単一の中心人物のアイデンティティ構成に向けて収斂していくかに予想されていた叙述が、果てもなく並列されてゆく他者の名前に拡散していく

点にある。しかし、それは単なる拡散ではない。「わたし」の生のさまざまな段階で繰り返される、名前を集めるといふ、ほとんど偏執的な行為の意味が、キシユという作家を読むこと、しかも、もっとも親密なやり方で読むこと＝翻訳することを通して明らかにされているからである。

「いかなる人間もそれ自体で一つの星である」というキシユのモットーに従うならば、名前一つ一つは、無数の宇宙の存在を証言している。その宇宙一つ一つに、世を統べる既存のヒエラルヒーによる拘束の外で、顔と顔を突き合わせて対峙する可能性を担保してくれるどこまでも民主的な形式として、「名簿」はあらためて発見されている。「わたしは記録簿の中に、なお無傷のままの、すなわち、並列されている自分の姿を見出す。存在している言語において、下位に、もしくは上位に、位置づけられないですむ可能性は、確かに、わずかしかない、しかし、名簿というものがある限り、その可能性は開かれている。」(MM / 129f、海 / 159) これもまた、読書の中で出会った作家、オスカー・パステイオールという言葉として引用されている。

ここに至って、多言語空間を通り抜けてゆく子ども時代の越境経験、訳も分からぬまま名前を集めた蒐集経験、教会における連禱に魅了される経験、読書そして翻訳を通じての越境経験は一つの方法論の糸で結びつけられている。

ラクーザは2016年3月に行ったミュンヘン大学での文学講義で、他ならぬ「連禱」をテーマにすえて、こう述べている。「今日なお、わたしは(残念ながらめったにしか聞くことのできない)グレゴリオ聖歌、あるいは、ロシア正教での終わりのない連禱を、浮遊する関心を喚起するための理想的手段と考えています。この言葉で言いたいのは、ある種の非目的的思考、瞑想的な構成のことで、それは極めて受容的な、そう、透過的な状態なのです。」²¹

目的論的なストーリーではなく、寸分たがわぬ過去の忠実な再現でもなく、名前そのものと対峙することによって、初めて他者と出会う可能性が開かれる。ラクーザの自己虚構的叙述は、「過去の再現」というお決まりの「目的」には向かわない、そうではなく、いかにして「わたし」がより「透過的(durchlässig)」な状態へ開かれた存在となっていくのかを、可視化することを目指しているのである。その意味で、第30章での自伝的叙述としては異例な、過剰なまでの他者の名の羅列は、経験世界の再現的叙述に比重をおいて読みうる他の章以上に、『もっと、海を』の透過的詩学の核心に位置してい

21 Rakusa: *Listen, Litaneien, Loops – zwischen poetischer Anrufung und Inventur*. Tübingen 2016, 7 頁。

るのである。ラクーンザは翻訳を通じてみずからの内に、デュラスとの親近性のみならず、キシユの文体に呼応する詩学を発見しているのである。

3.3. 「砂」と「^{うぶすな}産土」—レトリックのもたらす認識

ラクーンザの作品において、音楽、レトリックは、意味を効果的に伝達するためのたんなる「文飾」ではない。「透過性」の詩学の核心に位置している文体上の特性とみるべきものである。すでに前章3節、本章2節で述べたように、〈頭字詩〉、〈連禱〉は、他者性、複数性を前にしたときに言葉が絶対的に不足していること、言語による表象が不可避免的に挫折すること、そのこと自体を含みこんだ、開かれた形式である。このことを念頭において、すでに「列車たち、庭」の章を扱った際に言及した「同音反復」という形式の持つさらなる射程について議論を進めよう。

『もっと、海を』第32章には、“Sand wie Land”（「砂、^{うぶすな}産土」）という同音反復の章題が冠されている²²。“Sand”と“Land”が音声的にも綴りにおいても近似的位置にあることは、言われるまでもなく一目瞭然である。とはいえ、通常は対になることのない両者が、あえて明喩関係（非同一でありつつ類似している関係）を指示する“wie”（のような）で繋がれ、章題として提示されてしまうと、読む者はそれをどう理解すればよいのかわからず、戸惑ってしまう。すなわち、この章題は、形式的に近似していながらも、通常そのことが指摘されることのない二つの概念をあえて類似したものとして並置してみせる所作により強烈な違和感を喚起する、過激に実験的なタイトルなのである。

ドイツ語において、“Sand”はほぼ一義的に「砂」と訳すことができるのに対し、“Land”の意味は多岐にわたる。“Meer”（大洋、海）、“See”（海、湖）、“Wasser”（水）に対しては「陸地」を意味し、物質的な「土壌」としての“Erde”（土、地球）、“Boden”（土、大地）とはニュアンスを異にし、むしろ一定の広がりをも有する「領域」を指示する。また、“Vaterland”（祖国）、“Bundesland”（連邦州）、“Ackerland”（耕地）、“Landgut”（領地）のような複合名詞の用法でわかるよう

22 この第32章の章題は、まずは作品中の直前の言葉、すなわち第31章の最終文“Einfach Sand wie Land”の後半部反復という側面を持っており、単独で抜き出して、例えば「砂のような国」とそのまま訳してしまうと、意味不明であるばかりか、原文の持つ同音反復の効果は見えなくなってしまう。こうした観点から、ここでの日本語訳では「砂、産土」という形で、二つの語の意味合いは汲みとりつつ、「すな」と「うぶすな」で同音反復させた。さらに「砂」が潜在的に響かせている「サンド」の音と「産土」が潜在的に響かせている「さんど」の共鳴関係によって、およそ並置されそうもない概念の重なりがもたらす違和感を演出せんと試みた。

に、「国」、「邦」、「郷」、「生産地」、「所有地」など、人間にとって帰属関係にある「土地」を意味することができるのも他の類義語とは違っている点である²³。以上、類義語との差異、諸々の用法を念頭に置きつつ、あえてその守備範囲を抽出するならば、「土からなる一定の領域」を意味しつつ、とりわけ帰属、所有、生産等、人間と関わりを持つ領域を指示しうる点に、ドイツ語の“Land”という語の特徴があるといえることができるだろう²⁴。

ちなみに、この作品の仏訳者 Patricia Zurcher は、“Land”を「土」と解して“sable, sol instable”（砂、不安定な土）と訳している²⁵。意味再現と語末音反復の両条件を共にクリアしている見事な翻訳といえることができるが、その一方で、まさに見事に両者を結合しえているがゆえに——訳語の意味とは正反対に——あたかも合理的な説明がなされているかのような「安定した」イメージをもたらす結果となり、原語で読者を不意打ちした何かはすっかり跡形もなくなってしまうとも言える。繰り返すなら、ドイツ語原文においては、音声的にも素材的にも近似的でありながら、人間などには無関心で無機質な“Sand”とあまりにも人間的な“Land”の矛盾する属性が接続されている違和感ゆえに、強烈な異化効果が生じているのである。ここでは、「砂、うぶすな産土」という日本語訳を提案しつつ、この章を読み解くことによって、ラクーザにおける大胆な「同音反復」のレトリックがどのような認識をもたらすのかについて考えていきたい。

章冒頭の叙述においても、問題になっているのは、無機的な“Sand”と有機的で人間的な“Land”との間の、重層、そして、せめぎ合いの関係であるように思われる。

北方の地で、わたしはそれをふたたび見つけた、数十年を経て。ブランデンブルクの松林で。ベルリンの公園で、そして公園以外の場所でも。ここでは砂がいたるところで噴き出していた、花崗岩の敷石の間に、茂みの間に。どの建築現場も砂坑と砂山でできていた。街は砂上に建てら

23 “Niemandland” [無人地帯、未開の地]はこの人間に関わる用法の裏返しとしてこそ機能している複合名詞といえよう。

24 独仏英語間の“Land”の翻訳可能性をめぐる議論については、以下の書物も参照されたい。Utz, Peter: *Nachreif des fremden Wortes. Hölderlins Hälfte des Lebens und die Poetik des Übersetzens*. Paderborn 2017, 61-64 頁。

25 Rakusa, Ilma: *La Mer Encore. Passages de la mémoire*. Traduit de l'allemand par Patricia Zurcher, Lausanne 2013, S.135.

れていた。それがあらゆることの説明になるかもしれない。例えば、傾いってしまった諸状況。堅固さを希求する過度の傾向。不安定地に世界都市の威容を無理強いする野心。今にも崩れてしまいそうな気配が漂っている。靴底の下ではいつも砂が軋んでいる。わたしの遊牧民の絨毯を振ると、細かい砂の雨が中庭にぱらぱら落ちてゆく。(MM / 137、海 / 169)

ドイツ連邦共和国の首都へ、そして世界都市へ、見事に復帰を成し遂げたかに見えるベルリンを歩く「わたし」の目に映るのは、その「見せかけ (Fassade)」を侵食するかのよう、いたるところで噴き出している砂である。まさに人為のシステムが円滑に機能しているはずの場所で、「文化 (Kultur)」が「自然 (Natur)」を制し、第二の自然であるかのように振る舞う「国 (Land)」の中心都市で、「わたし」が「遊牧民の絨毯 (Nomadenteppich)」を振ると、無機質な砂粒が落ちてくる。

それから、「畑のないアッカー通り」を歩き、「(ブロンズ製の机がネリー・ザックスとユダヤ人迫害を想起している) 歴史の傷をもつコッペン広場」へ歩く「わたし」は、リーニエン通りでリトアニア写真展に行き会い、「天地創造の最初の日の光景」を思わせる「クルシュー砂州」の情景を目にし、かつてそこを訪れた際の経験を想起する。

ロランダスとニーダの町の裏手の砂丘に登ったのは、夏を思わせる暖かな四月の一日だった。漁師町は色鮮やかにおひさまに照らされ、渦はただただ青く広がっていた。周りはずべて砂、細かい砂、そこから灌木がところどころで低く突き出ている。わたしたちが辿った一本の小道は枝分かかれし、さらに枝分かかれた。あらゆる方向に足跡が続いている。ロランダスは上を指差し、先に立って砂を踏みしめた。わたしたちは上着もセーターも脱いで、サングラスをかけていた。暑い。稜線の高みからは砂漠のような光景が広がる、とりわけ西側に向けて。自然保護地区、ハイキングは禁止。あの向こうにはロシア国境がある、とロランダスが言う。さらにずっと行けば、カリーニングラードに着くと。

国境という言葉はこの太古めいた光景にそぐわない。風も、鳥も、そんなものは一顧だにしない。(MM / 138f、海 / 171)

描かれているのは、国境も含め、人間的営為には無関心に生成変化を繰り返

返すかに思える、砂州の自然風景である。しかし——ちょうど世界都市ベルリンの人間の営為が砂という自然の噴出から読み込まれた前半部での叙述と交差するように——この砂州の上での、「東ヨーロッパの男」と「西ヨーロッパの女」による詩的対話では、忘却に抗するかののように、そこでの人為による歴史が語られる。

わたしたちはずっと歩いていった。いつしか道を引き返した。詩を作りましょう、わたしは言った。役柄を分けて。——で、何について？——砂について、^{うぶすな}産土について。

分かった、彼は言った。役柄は「東ヨーロッパの男」と「西ヨーロッパの女」。

了解。

東ヨーロッパの男 ちなみにクール人は絶滅したんだ。

西ヨーロッパの女 その歴史の痕跡について話して。

東ヨーロッパの男 一九三九年、ヒトラーの攻撃。戦場となったメーメルラントは帝国に併合された。一九四四年、赤軍が侵攻、クール民族をシベリアに移送。

西ヨーロッパの女 いつも聞かされる、この滅亡を語る語彙。

東ヨーロッパの男 ^{ネールンク}砂州という単語は英語の狭いと親戚なんだ。

西ヨーロッパの女 そう、舌のように細く突き出た岬。

東ヨーロッパの男 平たく延ばされて、何も生えてなくて、砂丘の種ができて、砂丘になって、平地になって、稜線ができて、傾斜ができる。痕跡は消える。ただこの光だけが残る。鳥の光。

西ヨーロッパの女 本当は、吹き飛ばされたたくさんの言葉を集めなくちゃいけない。

東ヨーロッパの男 クール人。くつろぎ。屈託なさ。暮らした部屋……^{くう}空の中の故郷。

西ヨーロッパの女 変わらないものは何一つない。

東ヨーロッパの男 毎日、腕を伸ばす。毎日、同じ動きを違う風に。つまりは、僕の腕、それが僕。僕は、今、この瞬間、こうやって存在している。そしてそれから——

西ヨーロッパの女 そしてそれから、きみは別のものになる。でも当然ながら、もろもろの強制着に合わせたきみに。

[……]

わたしたちは詩作しつつ何かしらに入りこんでいった。ロランダスが皮肉っぽく唸った。しんみりとくる浸透作用！それからわたしたちは黙りこんだ。もう言葉は十分だった。(MM / 138-142、海 / 173-175)

ヨーロッパの中でもっとも人為から離れているかに見えた場所にすら、人間の歴史は刻み込まれている。そして、それを想起する言葉を語るのは、「西ヨーロッパ」のみならず、「東ヨーロッパ」で言葉を書き継ぎ、編み直してきた詩人と翻訳者である。むろん、その成果を「しんみりとくる浸透作用 (Famose Osmose) !」とアイロニカルに茶化す彼らは、詩的対話による忘却への抵抗をみずから言祝ぐような能天気さは持ち合わせていない。なにしろ、この舌のように細く突き出た岬でかつて語られた言葉は、風に飛ばされる砂のように、歴史の風に吹き飛ばされ、もはやその痕跡はほとんど残っていないのである。そうした絶望を確認する中で呼び出されるのが、この詩人と翻訳者みずからが媒介することで、その痕跡を世に刻みつけることが可能となった、もう一人の詩人の言葉、すなわち、言葉への「強制着」を徹底的に拒む姿勢を貫くことで、祖国と母語を去らねばならなくなった詩人ヨシフ・ブロッキーが、あえて書きつけた「嬉遊曲」の詩句である。その唯一無二の単独性を有する言葉は、この砂の地で生まれたのである。

ロランダスは特別な人間だった。パランガにある書物でいっぱいのはに、国を離れることを余儀なくされる直前の時期、ヨシフ・ブロッキーが泊まっていた。このレニングラード出身の詩人は、政治的砲撃から遠く離れ、時からも放り出された、ソヴィエトの端のリトアニア共和国へ、この砂の海岸へ向かったのだった。ここで一九七一年、詩作品『リトアニア嬉遊曲』が生まれ、その中に詩『パランガ』がある。「空の顔を見ることが許されているのは／海ばかり。さすらい人は砂丘にしゃがみこみ／ちびちび舐めるワインに、眼差しを落とす／帝国もハーブも持たぬ王侯のように。／家は荒れ果て、群衆は奪われた。／息子は一人の羊飼いが洞穴の中に隠した。／そして今、彼の前には、世界の果て。／水の上を歩くには、信仰が足りぬ。」(MM / 142、海 / 175f.)²⁶

26 ここでの日本語訳は、『もっと、海を』での(ロシア語原文からの)ドイツ語訳の、本論文筆者による重訳である。

羊飼いが隠した息子はどうなってしまうのか？ たとえ詩人は水の上を歩くことができなくとも、その息子は羊飼いたちがかくまい、変装させ、境界の彼方に送り出すことで、生き存らせさせることができるのではないだろうか。もし、それだけの信仰を詩の言葉に対して持ち合わせているならば。まさにこの詩の言葉に対する信仰が、レニングラード時代を描いた第58章から第66章には書きつけられている。表現の自由を奪われたソヴィエトの友人たちは、その内面に隠された、汲めども尽きせぬ文書保存庫から自由自在に詩を引き出し朗唱するのである。「でもここではすべてが易々と口から口へ伝えられていく。頭の中の記憶庫から舌へ。だって本なんて、レーネは言う、買える本なんて無いのだから。」(MM / 280、海 / 347)

バランガの地にプロツキーを迎え、宿所を提供したロランダス、そしてまた、かつてレニングラードで、初めてプロツキーに出会った「わたし」もそうした羊飼いたちの一人である。

プロツキーはやってくると、たった今出来上がったばかりの詩をタイプで打つ許しを求める。(登録されているタイプライター。)夕食の後に初めて朗読される。彼は読む。「マリアが初めて聖所に／幼な子を連れてゆくと、中にいたのはただ／いつもそこにいる者のうち、敬虔な／男シメオン、老いた女預言者ハンナだけだった……。」「わたしは初めて、あの鼻にかかった声、ラビを思わせる歌うような朗詠を聞く、「彼は行った、死するために。そしてドアを開け歩み入ったのは／通りの轟音の中ではなく、何も聞かず何も言わぬ死の支配の中……。」

一同は耳を澄ます。そして拍手する。(壁に耳はあるだろうか?)

プロツキーはわたしに詩を手渡す。ほどなくわたしは「一部屋半」の住居に彼を訪ねる。(MM / 300、海 / 370)

たとえ全体主義国家であっても、内面の文書庫を完全に破壊することはできないし、境界によってすべてを遮断することはできない。第56章から第66章までのプラハ訪問およびソヴィエト留学時代の叙述において、「わたし」は、言葉すべてに強制着を無理強いしようとする空間を描くとともにその隔壁に開けられた無数の孔を、往来が厳しく管理された境界とともにその透過性を、描き出してやまない。「国家」において制度的持続性を獲得したかに見える、どこまでも人間的な「産土(Land)」は「砂(Sand)」に侵食され続けるのである。もう一度引用しよう。「国境という言葉はこの太古めいた光景にそぐわない。

風も、鳥も、そんなものは一顧だにしない。」

4 捕まえぬ風、到着しない運動

『もっと、海を』の最終章は「風 (Wind)」と題されている。そこでまず光があらわれているのは、その捉えがたさ、そして境界を越えて変身してゆく自在さである。

捕まえることはできない。ほらそこに、と思うと、もういない。望むときには痕跡を残していく。風、風、天空の子、天空ならざるものの子。山風、谷風、陸風、海風、台地風、山嵐、^{おろし つむじ}旋風、暴風、北風、南風、東風、西風、軟風、微風、潮風、砂漠風、フェーン、シロッコ、トラモンターノ、マエストラーレ、ポーラ、ミストラル。風はどこでも同じようなもの、今日トリエステで吹いた風は、明日ベルリンで吹く、だからよそに移り住むかいなどない、なんて言わないでほしい。風はどれも固有の存在であり、それぞれの場所があり、名前があり、吹き方がある。わたしがインド的な意味で「風通しがいい」(ヴァータ)というとき、それは風の中をゆくわたしの生にあっては、いろんな風に——吹き飛ばされることなく——向き合っていかなければならないという意味だ。歩き回るほどに、移り住むほどに、風との出会いも重ねられてゆく。その出会いごとに、腰を落ちつけることは例外状態であるとの思いがよぎる。

(MM / 318f、海 / 392f.)

「捕まえることはできない。(Nicht zu fassen.)」は亡き父を回想する第一章の最後を結んでいる言葉である²⁷。父の死とともに始まり、時系列に沿って書き進められてきたと見えていたこの自己虚構的作品は、実のところ、捕捉できないものをめぐる記述に始まり、終わっているのである。問題がたんに対象そのものの性質に起因するのではないことは、「風」のみならず「父」も捕捉できないということからもわかるだろう。「捕まえることはできない」という認識は、世界に対するラクーザの眼差し、そして、書法から生まれている。ラクーザの叙述は、世界を像に固定された対象としてではなく、生成変化の

27 「魚座生まれの男。繊細で、捕えることはできない。(Ein Fischgeborener. Zart, nicht zu fassen.)」(MM / 15、海 / 17)

相から描き出そうとする²⁸。

風—ヴィント〈Wind〉ヴァン〈vent〉ヴェーチェル〈veter〉セール〈szél〉・・・それは基本的には、雪—シュネー〈Schnee〉
 のように、一音節の単語でなくてはいけない。形をとるもの、例えば
ヴェルケ雲とはちがって、フロツケン泡、フリューゲル翼、フィッシュ魚、ドドラッヘン竜、オーレン耳、トーレ扉、リュッセル鼻面、シッフ船、アンフオーレン壺、プフェルデ馬、
ゼーガル帆、ホーラー錐の形をとるもの、スレート色やら白色やら鉛色やらベージュ
 色やら黄土色やらクリーム色になるものとはちがって。風に色はない、
 でも、風は鳴る。風は歌い、吹き、唸り、荒ぶる。(海／393)

諸言語における「風」を意味する語をめぐる議論は、同時にもう一つの「境界を通り抜けていく運動」、すなわち〈翻訳〉行為をめぐる議論にもなっている。形も色も持たぬ運動としての風を意味する語が、いずれも一音節でなければならないのかどうかはわからない²⁹。しかし、はっきりわかるのは、それらの単語が——お互いに全く類似していなくとも——いずれも同一の対象を志向していることだ。

同一のものを意味する異なった言語の語を、その意味されたものを中心にしてそのまわりに並べてみるなら、それらの語はすべて——それぞれにあいだに、多くの場合ほんのわずかな類似さえ認められないとしても——その中心にある対象には類似している³⁰。

個々の補完されていない言語の場合には、個々の語や文章の場合と同様に、それぞれの言語によって志向されるものは、決して相対的な自律性において見出すことはできず、むしろ、絶えざる変容のなかにあることになる。つまり、この志向されるものが、あのさまざまな志向する仕方すべての調和のなかから、純粹言語として現われることができるようになるまでは。そのときまで、志向されるものは諸言語のなかに隠れたま

28 紙数の都合上、ここでは詳論できないが、この姿勢がもっともはっきり現れているのが、第5章「今日、在るもの〔とぎれとぎれの静物画〕(Was heute ist. [Intermittierendes Stilleben.])」である。参照されたい。

29 日本語での kaze は音声的には2音節である。しかし、書字(漢字)として見れば一文字である。

30 Benjamin, Walter: Über das mimetische Vermögen. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, Bd.II.1, S.212. (『ベンヤミン・コレクション2』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫(1996年)所収、「模倣の能力について」内村博信訳、79頁。)

まなのだ³¹。

個々の翻訳行為において諸言語を通り抜けてきた翻訳者ラクーザは、望もうが望ままいが不可避的に、この二つの文章でベンヤミンが言及している翻訳者の課題——純粹言語へ向けての、諸言語の無限の活性化の媒質となること——を知ってしまっている。

ラクーザにおいて越境は、それぞれの場所、それぞれの名前、それぞれの吹き方を持つ様々な風に出会い、その固有性を確信する経験であり、それは同時に、翻訳という越境において、その諸言語の差異と、個別言語の不完全性に直面する経験でもある。言葉が世界を捕捉しようとする、しかし宿命的に捕捉に失敗すること、それを断念とともに知る経験を繰り返すことで、『もっと、海を』でのラクーザの叙述からは、ベンヤミンが「純粹言語」という言葉で提示している理念への「風」が吹いている。一つ一つの試みの固有性にこだわり続けることが、世界への眼差しを開かせていく。「捕まえること」は「できない」から「ありえない」という確信に変わっていく。

風の中に住むことは難しい、ピアッジョ・マリンは知っている。グラド語では「ヴィヴェ・ネル・ヴェント／セ・ディフィシーレ・モード」。でも、誰が「住む」と言っただろう。わたしたちはいつも動いてきたのではない、風のように。わたしが風を追いかけたのか、それとも風がわたしを追いたてたのかはどうでもいい。捕まえるなんて、ありえない。桶も、投げ縄も、役には立たない。

ほら、わたしは子どもに言う、コンパスカード／風の薔薇があるでしょう。それが行き先を教えてくれるはず。眼をしっかりと見開いて、信じなさい。(MM / 320f.、海 / 395)

作品の最後の舞台となっているのは、トリエステの西方、グラドの潟湖である。陸と海がせめぎ合うクルシュー砂州、かつての海の痕跡を残す草原湖ノイジードラー湖と同じく、ここでも、海水と淡水という二つの異なる環境が混交する汽水帯を風が吹き抜ける。この生成変化し続ける境界域において、

31 Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, Bd.IV.1, S.13. (『ベンヤミン・コレクション2』「翻訳者の使命」内村博信訳、397-8頁。)

「わたし」はもう一度確認するように、「捕まえるなんて、ありえない」と繰り返す。

捕捉し所有することなく、名を与える試みを続けること。居住することなく、「産土」を「砂」で侵食し続けること。「コンパスカード／風の薔薇 (Windrose)」を信じて移動し続けること、言語の両義性そのものを信じ続けること。この書物はその最後の言葉に至っても、到着することなく、通過し続ける。

* 本研究は JSPS 科研費 16K02572 の助成を受けたものである。

(This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 16K02572)