

# 反復と差異、あるいは、国境を越えない越境文学

——テレージア・モーラ『奇妙なマテリアル』試論——

新本 史斉

ここではすべてが境界。

（「湖」、『奇妙なマテリアル』、58頁）

わたしを取り囲むものすべてが暴力だった。

（「城」、『奇妙なマテリアル』、246頁）

## 序

ハンガリーの小都市ショプロン近郊で生まれたドイツ語作家テレージア・モーラは、ザルツブルク大学での詩学講義の冒頭で、オーストリアとの国境近くの小村で過ごした子ども時代について興味深い報告を行っている。<sup>1</sup>

私はハンガリーでドイツ語マイノリティの一員として育ちました。二つ

---

1 テレージア・モーラは1971年生まれ。1999年に最初の作品集『奇妙なマテリアル (Seltsame Materie)』を刊行し、以降、長編小説3作『日々 (Alle Tage)』(2006年)、『この大陸でただ一人の男 (Der einzige Mann auf dem Kontinent)』(2009年)、『怪物 (Das Ungeheuer)』(2013年)、また作品集『異星人の間での愛 (Die Liebe unter Aliens)』(2016年)を上梓し、「インゲボルク・バッハマ賞」(2000年)、「シャミツソー賞奨励賞」(2000年)、「ドイツ書籍賞」(2013年)など文学賞多数を、2018年には現代ドイツ文学を代表する「ビュヒナー賞」を受賞している。また、並行して現代ハンガリー語文学から、ラヨシュ・パトリ・ナジ、ガーボル・ネーメト、ペーテル・エステル・ハーヅらの作品をドイツ語に訳しており、その翻訳者としての活動も高く評価されている。

の言語とともに成長するという、それは事の初めから翻訳の中を生きるということです。祖父は生涯、大切なことはいつも（母語である）ドイツ語と（土地の言語である）ハンガリー語の両方で話していました、念には念を入れてというわけです——相手が両言語ともに理解するときも、どちらか一方の言語しか理解しないときもそうでした。いずれの場合も繰り返しは無駄ではあるのですが。[・・・] 今日では私自身が娘とまったく同じことをしています、とはいえ、理解したことを確認するためではなく、むしろ、どこに完全な一致があるか、小さなもしくは大きなズレがあるかを娘に示すためです。ズレは意味の場合もありますが、響きの場合もあり、それもまた重要なのです。「シュメターリンク」は「ピランゴ」とは違う音を響かせます。それに「ファーイ・ア・ラーバム」はなんと大雑把な言い方でしょう。足が痛いのか、それとも脚が痛いのか、そのどの部分が痛いのか？ ハンガリー語の文章はそれについては正確には教えてくれません。<sup>2</sup>

モーラがこの子ども時代のエピソードから、自作の成立過程を反省する連続講義を始めているのは偶然ではないだろう。ここにはマイノリティ、多言語、越境、翻訳といった、モーラ作品における最重要モチーフが詰めこまれているだけではない。生まれ落ちた場における非合理的な生の諸形式をなぞり返し、そこに未知の表情を浮かび上がらせる、初期のモーラ作品に特徴的な〈反復と差異〉の創作手法もまた、この逸話には書きこまれているのである。

本稿で論じるモーラの初期作品『奇妙なマテリアル (Seltsame Materie)』は、10の独立した短編から構成される「物語集 (Erzählungen)」でありながら、1編の長編小説としても読みうる凝集性の高い書物である。<sup>3</sup> いずれの短編においても主人公は国境近くの小村に住む若者であり、その家族はその土地の者たちとは異質な言語を話すゆえに、故郷にありながら排除されている。停滞したこの土地に幻滅し、閉塞的な家族にも絶望している主人公たちはい

2 In: Mora, Terézia: Der geheime Text. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung. Band 3. Wien 2016, S.9. 「シュメターリンク (Schmetterling)」、 「ピランゴ (pillangó)」 は、それぞれドイツ語とハンガリー語で「蝶」を意味する。

3 この短編集に所収された物語群は、たんに舞台を同じくしているだけでなく、冒頭の短編「奇妙なマテリアル」で言及された廃城が最後の短編「城」の舞台となり、短編「湖」で語られたクリスマス・ツリー用の縦の木を盗む主人公と兄弟たちが短編「静めよ。私を。夜よ。」において主人公の眼前を横切るなど、複数の物語間には幾つもの連関が設定されている。

ずれもこの場所から離脱することを、明示的にあるいは潜在的に、望んでいる。

例えば、短編集全体と同タイトルの作品「奇妙なマテリアル」の少女は、街の俳優学校の試験を受験することで茶一色に染められたかのような村世界を離れようとする。「オフィーリアの場合 (Der Fall Ophelia)」の少女は日々訪れる冷水プールの中に、黄色く滑る温泉に浸った共同体からの自由を見出そうとする。「静めよ。わたしを。夜よ。(STILLE. Mich. Nacht)」での違法越境者を摘発する国境警備兵、「湖 (Der See)」での越境の手引きをする祖父を見つめる少女、「渇き (Durst)」でのアルコール中毒の祖父を見つめる少女、「砂時計 (Die Sanduhr)」での気の狂れた母を観察する息子もまた、再生産サイクルに閉じこめられた日々の中で、離脱願望を心中に育んでいる。もっとも越境に近いところにいるのは、巻末に置かれた「城 (Ein Schloß)」の主人公の女だろう。しかし、国外に出るために徒歩で旅を続け、邪魔する廃城管理人を殺害してまで意志を貫徹しようとする彼女ですら、いまだ国境は越えていない。この書物は、国家間の、そして東西体制間の境界近傍にありながら、いまだ所与の国に留まっている主人公たちの眼差しから語られる一人称の物語の集積として構成されているのである。<sup>4</sup>

国境地帯における偏見と暴力に満ちた抑圧的な生は、村落共同体から少数者として排除された家族に属しつつ、その家族からも差異化せんとする主人公たちによって、ほとんど「物質」そのものとして具象的に感覚されながらも、「題材」として叙述されることでその抽象的含意が解釈されてゆく。主人公たちはそれぞれの作品において、それぞれの物質と繰り返し交感することを通じて、腑分け不可能なまでに一体性をなしていた「物質」を差異化しうる新たな言葉を発見していくのである。以下、本稿においては10編の作品の中から「奇妙なマテリアル」、「オフィーリアの場合」の2作品を取り上げ、モーラの言語が、この具象的かつ抽象的な「物質／題材」をいかに読み解いて見せているか、そこからどのような差異が生まれおちているかを明らかにする。

4 周知のように、オーストリア側に突き出た場所に位置するハンガリーの都市ショプロン (Sopron) は、1989年8月、東ドイツ市民の大量脱出を誘発し、後の壁の崩壊にもつながった「ヨーロッパ・ピクニック」計画が敢行された場所であり、国家間のみならず、東西体制間の境界もを象徴する場所となっている。

## I 元素周期律、あるいは、「奇妙な物質」を差異化する詩

メンデレーエフの周期律こそが一篇の詩であり、高校で飲みこんできたいかなる詩よりも荘重で高貴なのだった。それによく考えてみると、韻すらふんでいた。(プリーモ・レーヴィ『周期律』竹山博英訳、67頁)

### 土、あるいは、発酵して一つとなった共同性

冒頭作品「奇妙なマテリアル」において、明示的に「物質 (Materie)」と呼ばれているのは、舞台となっている村世界の基質とも言えよう、茶色い、ぬかるんだ「土」である。

街からやってきて、バスから降りて眺めると、わたしの故郷は発酵してただ一つになった物質からできているかのようだ。わたしたちが身にまとっている服のウール地のように、茶色くて、分かちがたい繊維からできているように見える。父のスーツを着て畑の端に立ちつくし、ほんの1分も経たぬ前にバスがわたしを茶色い薄明のなかへ解き放った道路の方へ振り返る、するとバスも道路も消えている。不意に腑に落ちる、兄の言う通りなのだ、ここにはわたしたちが不可視になってしまう時間があるというのはどうやら本当なのだ。(SM19)<sup>5</sup>

「わたし」が街での俳優学校の受験のために借りた、父のスーツが「茶色」であるのは偶然ではないだろう。おそらく父は、意識しておらずとも、この村の世界に分かちがたく溶けこんでしまうことを望んでいたのである。その父の子である「兄」と「私」もまた、この土と一体化する必要性に迫られているかのようだ。作品は、二人の施肥の労働の場面から始まっている。「兄は心配しているのだ。わたしたちは庭に共同便所の肥えを撒く。そうするにはもう遅すぎる時期だ、もう新年は明けていて、便所の重肥は春までに分解することはないだろう。にもかかわらず、わたしたちは昨夜そうすることに決め、今朝は薄暗いうちから仕事を始めた。」(SM9) 主人公と兄は、自分たちの排出物もまた分解、発酵し、村の土と一つになるよう労働している。と

5 Mora, Terézia: *Seltsame Materie. Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt, 1999, S.19. 以下、本稿におけるこの作品からの引用は (SM19) という形で頁数を示す。また、解釈上、必要と思われる箇所には、日本語訳にドイツ語原文を付す。

はいえ、そもそもの施肥の遅れは、村落共同体へ溶けこんでしまうことに対する二人の躊躇いに由来すると言っていいだろう。この躊躇いにもかかわらず、わたしたちが施肥を決意したのは、それに先立ってある事件が起こったためであることが仄めかされている。

私たちは黙々と働き続ける。私の髪は場所によっては5センチの長さしかない。まるでもう春になったかのように、ポプラの綿毛が頭皮に貼りついたかのように、風に揺れている。(SM9)

わたしがこの稀有なヘアスタイルになったのは、すぐ後で語られるように、父が「わたし」の髪の毛に火を放ったからである。それを糊塗すべく調整した結果が、この「ポプラの綿毛が[・・・]貼りついたかのような季節外れの髪型なのだ。しかし、その出来事がこうして語られていること自体、実は自明のことではない。というのも、この事件について、いや、そもそもこの村の出来事すべてに関して、「兄」は「わたし」に緘口令をしいているからである。この作品は以下の言葉から始まっているのである。

誰にも話してはいけない、どうしてあんなことになったのか。それ以外にもここについては何一つ語ってはいけない。

兄は心配しているのだ。

Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier.

Mein Bruder macht sich Sorgen. (SM9)

この禁止の言葉から、作品「奇妙なマテリアル」、のみならず、作品集『奇妙なマテリアル』が始まっていることを見逃してはならないだろう。いかにも農村らしい施肥の場面から始まるかに見えるこの作品(集)は、一見、のどかな語彙で形容されている髪型を生み出した父の狂気と暴力、その父の狂気を生み出した村落共同体の排他的暴力、さらにはその両者ともに言語化し、可視化することを禁じようとする兄の暴力、この三重の暴力に抗して、語られ始められているのである。<sup>6</sup> そもそも国境地帯の村落という「奇妙な題材」を主題化すること、そして村落共同体の抑圧的一体性を「奇妙な物質」として身体的に触知されうるものとして一人称の語りで叙述すること、これ自体が禁制に抗するパフォーマンスな行為であることを、この書き出しは

はっきりと示している。そして、この禁制がもっともなものであったことは、侵犯行為がもたらしめているものを見れば明らかだろう。こうして言語化され、可視化されることにより、あたかも一体であるかに見えていた「物質」には、以下で述べるように、さらなる差異化の可能性が生じているのである。

### 金髪、あるいは、美的暴力

この村における、ドイツ語マイノリティに対する排除の視線には、敵意と同時に、奇妙な羨望が織りこまれている。

わたしたちは、回り道をして、従姉妹のマルタの写真が陳列棚に飾られている広場を通る。もう二ヶ月になる。棚のど真ん中だ。兄が言う、全然美しくない。従姉妹のマルタはまるでお人形。わたしたちの輝く金髪を天使の巻き毛にまいていて、青い眼はビー玉のように真ん丸だ。わたしは親族の中でただ一人、頬骨がぐっと上がっていて、それでモンゴル娘のような細い吊り目になっている。兄とわたしはとても似ている。それでいて兄は美しくわたしは美しくない。あんたたちは、まるで小さな天使みたいね、とマグダラおばさんが言う。わたしたちはどちらも父に似ているのだ。誰も父を天使に喩えたりはしないけれども。(SM14)

村で排除されているわたしたちの家族には金髪という特性があり、これがこと女性に関しては、肯定的に評価されていることがわかる箇所である。それが女性美をめぐる保守的な規範であることは「人形」、「天使」といった退屈な比喩が示すとおりである。そしてこの規範の内面化に暴力性が潜在していることは、装いの際に生じる子どもたちの傷、展示の際に起こる子どもたちの物象化に暗示されている。「わたしたちは皆、赤ん坊の時はツルツル頭だ。それから輝く金髪が生えてきて、おばさんたちや母親たちが鑄鉄製の棒でカールする。時には首にカール棒で赤い火脹れをつくることもある。よその人たちはわたしたちの前で足を止め、人形のような装いとビー玉のおめめを褒めそやす、そしてわたしたちは自分たちの名前は言わない。チョコスティックは握った拳の中で茶色の棒になり、銀紙は貼りついて童話の絵柄が見えな

6 アンドレア・ホルヴァートは、この作品のみならず、作品集全体において「物語ることそれ自体が抵抗のシグナルとなっている」点を指摘している。Horváth, Andrea: Poetik der Alterität, Bielefeld 2016, S.164.

くなることもある。」(SM15) 作品冒頭で言及されていた、父の娘に対するあからさまな暴力もまた、この肯定的価値ゆえに、金髪に向けられたと考えられることができるだろう。

髪を切ったのは日曜日のことだ。母を救急車に乗せた後、庭は近所の女たちでいっぱい、わたしがジプシーのフロリアンと二人で戻ってくると、隙について父がわたしの髪に火を放ったのだ。それから父は男たちの腕のなか、鶏小屋前の庭の汚物に押しつけられて、大声でわめいた。痛みのあまり。わたしの方は痛みは感じなかった。エラおばさんはすぐ近くに立って、自分のスカーフの端でわたしの髪の火を消し止めた。焼け落ちたのは半分だけだった。そこから髪は地面に落ちた、トウモロコシのもじゃもじゃの髭のように、そして髪の幾束かは奇妙にも端はまったく燃えず、ずっと上の方だけが燃えていた。(SM9f.)

無論、ジプシーと連れ立って帰宅した娘の髪への放火は、第一義的にはいわゆる「名誉殺人」と同質の、娘に対する暴力行為と読まれなくてはならないだろう。差別される自分たちが差別しているジプシーに娘が接近したからこそ、女性美をめぐる肯定的価値が書きこまれている金髪に、父の暴力は向かったのである。

しかしながら、感傷を排したモーラの叙述においては、それはつまるところ、父における自分自身に対する暴力、さらには「わたし」における意味からの解放と読みうるものとなっている。父が「痛みのあまり」大声でわめくのは、自分自身が奉じている価値観において大切にされているものを傷つけてしまったからだ。対して「わたし」が痛みを感じないのは、金に輝く髪に付与されていた意味が、そもそもわたしのものではないからだ。「トウモロコシのもじゃもじゃの髭のよう」と形容される焼け落ちた金髪からは、付与されていたはずの美的意味がすっかり抜け落ちている。骨の髄まで旧来の価値観が染み込んでいる「マグダラおばさん」が「これで鬢を作ったらいいわ」と、なおも美的対象と見ることに固執するのに対して、「庭に落ちている黄色の塊」に対するわたしの眼差しは徹底して即物的である。「思いついたのは、水漏れする水道管の詰め物にいいかも、ということくらい。わたしは肩をすくめる。髪は庭に埋められた。」わたしから切り離された金髪は、庭に埋められることで、もはや「わたしたち」の肯定的属性であることをやめ、村落共同体の「土」と一体化することになるだろう。一方、「美」としての金髪

から切り離された「わたし」は、村を離れて、街の俳優学校に向かう。この新たな髪型で試験に臨むわたしにとっては、いまや「俳優になる」ことの意味も、マグダラおばさんにとってのそれとはまったく異なっている。

わたしが子どもの頃、マグダラおばさんはいつもわたしを洋服ダンスのところにいる自分のそばに立たせ、「まるでお花みたい」と言わせたものだ。この言葉を聞くとおばさんはいつも泣いた。「まるでお花みたい」というのが、わたしの好きな台詞リストに入っていないことは言わない。おばさんはわたしが俳優になろうとしていることに驚かないただ一人の人だ。それどころか、それが可能だと確信しているようだ。(SM18)

他の女の子たちがわたしの頭をまじまじと見ている。ほとんど見えないほどの金の綿毛がそれを覆っている。わたしの両耳。部屋の中でそこだけ陽の光が落ちている。男の子たちはわたしを見ない。そっぽを向いている。わたしのことを恥ずかしく思っているのだ。(SM18f.)

旧来の規範を内面化している叔母と金の綿毛を頭に貼りつけたわたしとは、「俳優 (Schauspielerin)」の意味もすでにまったく異なっている。それは、叔母にとっては「女優になる」と訳すべき事態を意味しているだろうが、わたしにとっては「役者になる」というほどの意味である。「わたし」にとって舞台上の虚構への参入は、村を支配する「現実」という虚構からの脱出にほかならない。ローレイの金髪ならぬ金の綿毛は、村そして街での価値観からも、あらゆる意味からも、暴力性からも解放された場所で、のどかに原初の光を浴びているかのようなようである。

### 兄、あるいは、再生産への溶解

初期作品集『奇妙なマテリアル』において、もっとも精緻に叙述されているのは、自らにもっとも近い共同性からの差異化のプロセスである。その意味で、叙述の中心に据えられているのは、「兄」と「わたし」の関係と云ってよい。

作品冒頭において、あえて時期遅れの施肥を行う二人の間には、一方で、家族に対して、そして、村落共同体に対して、自らを屹立させようとする同志の関係を読み取ることができる。「この冬は暖かくすぎて良くない、エラおばさんは言う。動物にも植物にも良くないし、人間にも良くない。そのせ



いで弱くなりすぎる、中にはそのせいで狂ってしまうものもあるし、死んでしまうものもある——わたしたちの父や母のように。でもこうして生きていて健康なわたしは、兄と一緒に肥やしを畑にまく、生温い風の中に頭をさらす、風はわたしたちの肥やしの匂いを隣人たちの元に運んでいく、普段は鼻をつくような焚き火の匂いとアッティラ・ホルナークがベランダで飼っているケナガイタチの匂いを運んでくる風だ。」(SM10) 所与の環境の中で病んで死んでいく親世代とは異なり、「兄」と「わたし」は世界に働きかけ、近隣のハンガリー人たちと競いつつ、新たな生活を作り上げようとしているかのようにも見える。

しかしながら、他の家族に対しては自立へ先導してくれる兄の態度も、自分自身と妹の関係においては、きわめて曖昧なものとなっている。施肥後に身支度する際の、兄の「わたし」に対する眼差し、そして「わたし」の兄に対する眼差しは、ほとんど近親相姦をも連想させかねない、いかがわしさを含んだ関係として叙述されている。

施肥の後、私は兄の髪を洗い、それから組み合わせ文字の刻まれた洗いの桶の中で自分の体を洗う。兄はタオルを頭に乗せじっと私を見つめる。わたしたちは体を洗う時にも下着は脱がない。それから兄は祖父からもらった帽子を濡れた髪の上に乗せ、古い冬のコートを手織る。幹線道路のバス停に向かう道すがら、風でコートの袖が映画のワンシーンのようにはためく。兄はミルクのような白い肌で体格は細い。頭が弱いと言う人たちもいるけれど、そんなことはない。(SM10)

村での生活に対する距離を作り出し、個の自由を勝ち得ようとするテキストとして、この作品を読もうとするとき、「わたし」の自由をもっとも束縛している存在となっているのが、この兄であることは明らかだろう。繰り返すなら、作品冒頭で、村の生活を言語化することを禁じていたのはこの兄その人なのである。当然ながら、兄は執拗に、「わたし」をこの村の内部に引き留めようとする。俳優学校の受験を断念させようとする。「自分が不細工なのがわかっているのか、と兄が言う。行く必要はない。どのみち美形しか受け入れられないのだからと。」(SM17)、「行ってはいけない、兄がわたしに言う。おまえが行ってしまうと俺は自転車を押して歩くケレマンのようになってしまうと。[···]ケレマンは畑の番人で、いつも酔っぱらっている。[···]でも兄はケレマンのようにはならないだろう。兄は美しい。娘た

ちが食べさせてあげるだろう。8人も子どもを作るだろう。輝く金髪の子どもたちを。」(SM15f.)「美しい」兄がこの村世界に自足していることを「わたし」は知っている。兄は現状の諸関係の内部にとどまり、旧来の美的価値を、ということつまり、美的暴力を再生産するだろうことは読み切られている。

しかしながら、この決定的差異を抱えつつも、唯一の親密な言語コミュニケーションの相手である兄は、「わたし」がこの世界を離脱するための貴重な媒介を提供してくれてもいる。すべてを「発酵してただ一つとなった物質」に同化してしまうような世界において、さらなる差異化の可能性を開いてくれる「元素」の発見である。

### Ha-He-Li-Be-、あるいは、「物質」を差異化する虚構言語の発見

わたしたちはトラクターの通る道避け、畑の中をわたっていく。自然力。歩いて行きながら、この言葉が頭に浮かぶ。諸元素。

メンデレーエフの表の元素を、まだ小学校にいた頃、兄はすっかり暗記していた。わたしに覚えさせようということで、表はわたしのベッドの上に貼ってあった。でも兄は名前全部を、例えば「水素」、「ヘリウム」と言った具合に覚えていったわけではなかった、そうではなく書かれている記号だけを、H, He, Li, Be, B, Cと覚えていった。時には口ずさんで歌うこともあった、メロディーはつけず、リズムだけをつけて。Ha-He-Li-Be-Be-Ce-NeO-Fe-Neと。スカーフの下から疑わしげにじっと見るおばたちに対しては、これは科学の言語なのだ、兄は言った、上にいる宇宙飛行士たちはこんな風に喋るんだ、と天空を指差した。スカーフをかぶったおばたちはわたしの方を見つめた、そこでわたしは真面目くさった声で兄に言ってみせた。Na-MafAl-SiP! それからおばたちが行ってしまうと、兄は笑って Au-Hage-Tele-Pe, Bi-Po と言った。わたしはそんな風にしゃべってはいけけない、頭が弱いと思われてしまうだけだと言った。

しばらくして、わたしは学校で最低の成績を食らった、質問されたときに元素表を歌うことしかできなかったからだ。Ha-He-Li-Be。クラス全体が頭がおかしくなったかのように笑い続けた。あんたたちは皆、あんたたちのとこの医者に診てもらった方がいいよね、と女先生は言った。(SM10f.)

さしあたって再現的に読むならば、道路ではなく畑の中をつきついで歩いていくことで、地、水、風の「自然力 (Elemente)」を感じた「わたし」が、その浮かんだ言葉そのものから、子ども時代に兄とともに「諸元素 (Elemente)」の周期表を暗記した思い出を懐かしく想起している場面、と解することができる箇所である。が、それだけにとどまらずこのくだりは作品中、もっとも重要なモチーフを導入する役割を果たしている。

兄とわたしは、元素周期表の記号を用いて、おばたちには理解不能な「宇宙飛行士」の言葉を即興で作り出して見せた。むろん、これは見かけだおしの悪戯に過ぎない。内実を伴わぬ暗記を定着した科学知識と見なせないことは、学校で食らった成績が示しているとおりでである。しかしながら、このエピソードは、まさに歌われ、遊戯として演じられたがゆえにこそ、ここで想起され、叙述されているのである。

描かれているのは、この世界を束縛している「意味 (Sinn)」からわずかなりと浮遊する可能性が「わたし」に初めて拓かれた経験と行ってよいだろう。この「頭が弱い (schwachsinnig)」とみなされかねぬ虚構言語でもって、兄とわたしは旧弊な価値観を体現するおばたちを撃退し、共同性からわたしを弾きだそうとするクラスメートを「頭がおかしくなったように (wie wahnsinnig)」笑わせることができたのである。女先生がこれに最低の成績をつけたこと、それ自体は無論、正当と認めねばならないが、これを「あなたたち」という線引きによって従来の枠組み内部に回収しようとする身振りは、この虚構言語の射程に対する無理解、あるいはむしろ、このユートピア的試みに対する防御の姿勢と理解すべきものであるかもしれない。

「諸元素」とは、一見したところ世界を成す基質であるかに見える「物質」をさらなる基層において構成している基本単位である。といってもむろんモーラはここで、自然科学的に物質を分析せよと言っているのではない。そうではなく、「自然」、「所与」として受け取られている基層をさらに差異化して名指しうる、いまだわたしが所有していない虚構言語の存在可能性を、美的価値と再生産の側に立つおばたちをしばし黙らせ、規範を書きこむ教室という場のタガを外す言語の存在可能性を、書きこんでいるのである。

それゆえ「わたし」は、街での俳優学校の試験に際しても、自分の演技のレパートリーとして「元素周期表」と書きこんだのである。

試験の間、わたしはAの音に注意する、できるだけ口を開いて発音する。ついには男たちの一人が指摘する、あなた、訛りがありますね。はい、

とわたしは言う。どうして俳優になりたいのですか。わたしは言う、農家の出なんです。男たちはまったく表情を変えない。それから別の男がわたしの提出したリストを見て尋ねる、元素周期律？わたしは頷く。わたしはザラストロのアリアを歌う肺に、息を吸いこみ、歌う。Ha-He-Li-Be-Be-Ce-NeO-Fe-Ne-Na-MgAl-Si-Pe-Se-ClAr...

この規範から外れたAの発音は、俳優学校の試験を受けるにあたって、わたしが前々から気にしていたものである。ことあるごとに排除の線を新たに引きなおしてみせる学校教師は、わたしに正しいAの発音をやって見せ、「おまえはあのAの音に一生つきまといられるだろう」と断言していたのである。

他方、ことあるごとに美的価値に頼ろうとする兄は「わたし」に、「城から来た」と言うことを勧めていた。つまりは「金髪」同様、かつてのこの地の支配者である伯爵家に連なる者として自らを意味づけよ、とアドバイスしていたのである。しかし金髪の価値からすでに縁を切っていたわたしは、「城」の価値にもすがることなく、試験の際には「農家の出」だと言う。無論、兄の忠告に従ったとしても、試験官の男たちが軟化することはなかっただろう。

そして、既存の価値に頼ることができぬ状況においてこそ、「わたし」に、演技レパートリーに書きこんでおいた、あの元素周期律を歌うチャンスが訪れる。これこそが、排除の線引きをも越えうる、ただ一つの物質に溶けこんでしまうことも回避させうる、わたし自身が見出した虚構言語の可能性なのである。

そのまま言葉にする。一語一語。情念をこめない。すすり泣かない。溶けてしまわない。そのまま言葉にする。一語一語。(SM19)

街の俳優学校の試験における選択基準は、村の学校教師の差別的言辞が前提する価値観となんら異なるところはないだろう。金の綿毛を頭皮に貼りつけた髪型も、訛りのとれない発音も、素っ頓狂な元素周期表の歌も、マイナス評価を累乗させるものでしかないだろう。しかし、そのような制度による評価は置き去りに、わたしの虚構言語はすでにこの上ない強度を獲得している。

わたしの明るい頭が低い月のように風景の真ん中を転がっていく。わたしは見えない畑の上方を漂っていく。役者になるのだ、とわたしは考える。役者になりたいのなら、Aに気をつけなくては、見えなくなる

ように気をつけなくてはと考える。舞台のことを考える、それに、波打つ窓ガラスのことを、洋服ダンスのことを考える。カカオ風味のクネーデルのことを、ラードのことを考える。兄とわたしのことを考える。畑の肥料となったわたしの髪の毛のことを。(SM19f.)

長く美しかった金髪が父に燃やされ畑の肥やしとなってしまったことで、わたしは「女優」となることに失敗するだろう。しかし、まさにそのおかげで、わたしはこの村の奇妙な物質から浮上することに成功する。金の綿毛を貼りつけたようなわたしの頭は、この村の風景に溶けこんでしまうことなく、「低い月のように」明るく、その上方を転がってゆく。もはやそれが不可視になることは決してないだろう。今や「兄とわたし」の関係も変容している。この引用箇所はそのまま、「兄」と「わたし」との新たな関係のメタファーとなっている。すなわちそれは、「畑の肥料となったわたしの髪の毛」と明るく浮かんだ「低い月」なのである。当然ながら、作品末尾における兄をめぐる形容は、作品冒頭でのそれとは、およそ異なったものになっている。

畑の番人ケレマンは飲み屋でハーモニカを吹いている。父はもう年金3ヶ月分をすってしまった。ここにいるのは、わたしのほかは男ばかり、そして、わたしが千鳥格子のワンピースで入ってきた時には、みんながもう酔っ払っていた。フロリアンがいる、彼は父を恐れているけれど、ケレマンにもう一曲ポルカを注文し、わたしたちは入り口前の、小さな、方形の床の上で踊る。父はトランプから顔を上げない。

兄はベンチに、ケレマンと並んで腰掛けている。眼はフルーツブランデーで真っ赤、顔は石灰のように、蜘蛛の巣のように白、髪は黄色だ。わたしはフロリアンとポルカを踊る。気をつけろ、と兄が言う、奴はジプシーだ。それが、とわたしは言う、そして私たちの足元で船底板が埃をたてる、ぴょんぴょん跳ねる。お前は娼婦になるのがおちだ、兄が低い声で言う。それが、とわたしは言い、フロリアンと足絡ませてくるくる回る。ポルカはわたしのお気に入りの踊り。

Ha-He-Li-Be ! (SM20)

かつて「ミルクのような」と形容されていた兄の「白い肌」はいまや「蜘蛛の巣」の白、「石灰」の白と、「金色に輝いて」いたはずの髪は「トウモロコシの髭」同様の「黄色」と形容される。作品冒頭において新たな可能性を

築こうとしているかに見えた兄は、この村落共同体の中に、再生産する家族の中にすでに溶解してしまっているのである。実際、酔っ払って真っ赤な眼で、ジプシーに気をつけろと言ひ、わたしを「娼婦」呼ばわりする兄は、もはや、ジプシーと一緒に外出していた娘の髪に火を放った「父」の姿とほとんど区別がつかない。<sup>7</sup> ケレマンやフロリアンが演奏し、踊り、つまりは「遊戯 (spielen)」することができるのに対し、「兄＝父」は彼らを軽蔑することで自らを支えつつ、生を「すってしまう (verspielen)」することしかできない。アルコールとギャンブルは「失敗した遊戯」、「再生産するだけの虚構」なのだ。しかし、「わたし」は踊る。フロリアンとポルカを踊る。いまや、強い言葉で「それが」と言い返すことができる。

Ha-He-Li-Be !で始まる、元素周期律は作品の最後に至って、いまや「わたし」に世界を肯定する可能性を開いてくれる頭字詩のごときものとなっているのである。

## II 「窒息是最悪の死」、あるいは、空へ落下するオフィーリア

おまえらはファシストだ。それにコミュニストだ。俺は約束したはずだ、おまえをぶっ殺すと、とわたしの敵が言う。(SM127)

### 水上で反転するオフィーリア

作品「オフィーリアの場合」の主人公の名は不明である。題中の「オフィーリア」という名は実のところ、他者に与えられたものに過ぎない。「先生はわたしを『オフィーリア』と呼んだ。わたしは『先生』と呼ばなければいけない。」(SM113) むろん「先生」の命名にはそれなりの理由がある。

わたしは水の上に浮いている、両腕を広げる。[・・・] わたしは漂う。静かに。水が耳に入ってくる、わたしを押しやり岸から遠ざける。両腕両脚は水草のようにひろがる。(SM113)

7 短編集『奇妙なマテリアル』所収作品の中で、最初に発表された「渇き (Durst)」の主題は「酩酊」である。「祖父は飲む。大人たちは皆飲む。(Großvater trinkt. Alle Erwachsenen trinken.)」(SM204)。祖父は断酒するや、縮み衰えて死んでしまう。それほどに「酩酊」は、この村における反復する生の基本形式と位置づけられているのである。



J.E.ミレー『オフィーリア』(1851/52、テート・ブリテン蔵)

一見したところ、「わたし」はシェークスピア以来描き継がれてきたオフィーリア像、とりわけラファエロ前派の画家J.E.ミレーが『オフィーリア』(上図参照)において、見事に描き出し、19世紀末に至るまでオフィーリア・イメージを支配した、あの水死した少女の活人画を演じているかのようである。しかしモーラの描くオフィーリアは、そこで支配的であった「水死の詩」とも、「狂気的美」とも、「永遠の処女性」とも無縁である。<sup>8</sup>モーラのオフィーリアは観られるためのイメージではない。そうではなく、閉塞的な現実世界では拒まれていたイメージを幻視しようとする、それを未知の言葉によって可視化しようとする、さらには、そもそも生きのびようと日々息継ぎの訓練を欠かさぬ、生への意志、虚構への意志に満ち満ちた存在として描かれているのである。

わたしの眼に映るイメージはいつも違っている。顔を上に向けると、橙、

8 オフィーリアの形象に付与されてきたイメージについては、『オフィーリアの系譜—あるいは、死と乙女の戯れ』本田和子著、弘文堂、1989年、4-24頁を参照されたい。伝統的なオフィーリアへの眼差しそのものに潜在する男性中心主義的な暴力性は、モーラの中にも、一部、明示的に書きこまれている。「オフィーリア」はプールからの帰り道でも、プールの中でも性的暴力の対象となっているのである。「一人の男がわたしを自転車の棒に乗せてくれる。水泳チャンピオンと聞いたぜ。彼は器用にも、こぎながら膝で腿や腕をさすってくる。ゆっくりとこぎながらも倒れない。降りるときにはキスまで要求してくる。」(SM120)、「わたしの背に手を入れて押しやるとき、彼はゆっくりと深く親指を曲げ、あの場所にお尻のふくらみの端にさしこむ。もう一度、と彼は言う。もう一度。足から先に泳ぐんだ。ゆっくりと深く。」(SM120)

黄、それから緑、堇。それは太陽のよう、ストーブのよう、焼け焦げた跡のようだ。顔を下に向けるとわたしの望むままが見える。黒い水底に映じる銀の文字。どこにもない建物、通り、獣たち。下を向くと顔は水に浸かる。息を溜める、ミシシッピーつ、ミシシッピー二つ、ミシシッピー三つ・・・四つ・・・。(SM113)

彼女は仰向けに漂う伝統的オフィーリア像とは異なり反転する。<sup>9</sup> 俯せになり水底の象形文字、ユートピアのイメージを見る。モーラのオフィーリアにとって、プール水槽は既存の世界とは異なるものと出会う可能性を秘めた、特権的な場所になっている。そこで彼女は、プールを横断する12Mx50本の水泳を朝晩の日課とし、「天から空気を噛みちぎる」ような息継ぎを練習し続けている。これは単なるスポーツの練習ではない。息が詰まりそうな世界を生きのびるための、生死をかけた息継ぎの訓練なのである。

### 言語的境界で反転する舌

作品の舞台となっているのは「飲み屋が一つ、教会塔が一つ、砂糖工場が一つ、プールが一つ」(SM114) しかない、「選択肢がなければ幻滅もない」(SM120) と自嘲するしかない村落共同体である。そしてこのハンガリーの伝統的村落世界にあっては、徹底してドイツ語マイノリティの家族に対する排除の線が引かれている。離婚した祖母、母と「わたし」三人からなる主人公の一家は村内で話されている言語とは異なる言語を話すかゆえに、学校で、路上で、様々な場面で、よそ者として扱われる。

歴史の授業ではみんなが振り返ってわたしをじろじろ見る。いましも女先生がこんなことを言い放ったのだ、わたしの家でのように喋っている者はファシストだ。わたしの母のところで個人授業を受けている者は、敵性言語を学んでいるのだと。まず知らなくてはいけない言語なのに、と母が言う。そして、そんなの気にしちゃだめよと。わたしたちは村で唯一のよそ者の家族なのだ、三世代の、噂によれば、いずれも離婚して、

9 フラウケ・バイアーは、オフィーリア像の受容史を文学的かつ図像的に論じた書物の中で、モーラの描くオフィーリアが例外的に俯せに反転する点に注意を促している。Bayer, Frauke: *Mythos Ophelia. Zur Literatur- und Bild-Geschichte einer Weiblichkeitsimagination zwischen Romantik und Gegenwart*. 2009 Würzburg, S.277.



移り住んできて、おそらくはコミュニストで、まずもってクリスチャンとは言えぬ、そんな女たちを家族と呼ぶことができればの話ではあるが。人びとはわたしたちの方へ振り返り、一言も発しない。

In der Geschichtsstunde drehen sich alle um und starren mich an. Die Lehrerin hat es gerade erklärt; Wer spricht, wie man in meiner Familie spricht, ist ein Faschist. Wer bei meiner Mutter in die Privatstunde geht, lernt die Sprache des Feinds. Die muß man doch als erstes wissen, sagt meine Mutter. Und: Mach dir nichts daraus. Wir sind die einzige fremde Familie im Dorf, wenn man das eine Familie nennen kann, diese drei Generationen Frauen, und alle geschieden, erzählt man sich, kommen hierher, Kommunisten wahrscheinlich, christlich auf keinen Fall. Sprechen fremd und beten nicht. Man dreht sich um zu uns und ist ganz still. (SM116f)

歴史的怨恨感情に突き動かされつつ、政治的、宗教的理由が確たる根拠も論理もなく積み重ねられてゆくステレオタイプの排除の論理が、村を支配していることがわかる箇所である。中でもとりわけ「確実な」手がかりとされるのが、日々の暮らしの中で繰り返し差異を確証できる〈言語〉である。主人公の家族が、あえて「他の人たちがやっていること」を「わたしたちもやって」みせたところで、決して意のままになることのない〈言語〉は、躓きの石であり続ける。

祖母はなお、いくらかは思い出すことができた。例えば、子ども時代に村の有力者には自分から挨拶したことなどを、けれど言葉はわたしたちの口の中でひっくり返ってしまい、わたしたちは祈りの言葉を間違えてしまう。カナリア色の教会塔の下で、みんなが振り返り、わたしたちをじっと見つめる。

Großmutter konnte sich an manches noch erinnern. Wie das Vorausgrüßen der Dorfmächtigen aus der Kinderzeit. Aber die Worte kehren sich uns um im Mund, wir verfehlen das Gebet. Unter dem kanariengelben Turm drehen sich alle um und starren uns an. (SM122、下線は引用者による。)

しかし、この作品でモーラは、ドイツ語マイノリティが多数派から抑圧される少数派であることにフォーカスしようとしているわけではない。他言語を統御することができず、舌が反転してしまう現象は、まさに逆向きの状況に

おいても生じている。「わたし」を日々迫害する「看護婦の息子」が「耳が悪い」こと、言語学習能力が欠けていることを母と「わたし」が嘲笑するとき、その叙述は「言葉は彼の口の中でひっくり返り (Die Worte kehren sich um in seinem Mund.)」(SM119) と、人称こそ違え、村人たちに排除されてしまう契機となるわたしたちの言い間違いの叙述「言葉はわたしたちの口の中でひっくり返り (Die Worte kehren sich uns um im Mund.)」(SM122) とほぼ同形で反復されているのである。言語的境界とそこでの舌の振る舞いそのものは、モーラにおいては権力関係にかかわらず、双方向的に不可避の条件に従うものと認識されているのである。

#### 反転する上下、反転する意味

この村における共同性を「物質」レベルで体現しているのは、温水プールの水である。「わたし」が「外国製で堇色」の水着を着て、冷水プールでひとり浮いているのに対して、村人たちは日々の仕事の後、そして教会での礼拝の後、こぞって「暖かい硫黄泉に浸かり」に行く。

ここの水はいい、チキンスープのようにいい。硫黄、塩素、塩、炭酸、日曜日のミサの後にはみんながみんなここに腰を落ち着ける。心を麻痺させるための20分。硫黄が彼らの頭に湯気の冠をのせる。手足はぬるぬるで真っ白、その上には黄色の沈殿物。ぴったり身を寄せ合い、水中で触れ合う。管からはゴボゴボ温水が噴き出し、彼らはその下に背中を差し伸べ、鞭打たれ、歓喜の叫びをあげる。神父さんはいない。自分専用の浴槽があるのだ。わたし一人が冷水プールにいる。(SM127)

内向きで、排他的で、無思考な共同性が、この上なく感覚的に描写された箇所である。カナリア色の塔を持つ教会での典礼によって確認された共同性は、黄色い硫黄泉の中、身体レベルで再確認される。その共同性に浸ってられる限り、上から行使される暴力でさえ、鞭打たれる者にとっては歓喜の源となるかのようだ。むろん、共同性を管理する人間には、ここではない特権的な場所が与えられている。ミサの侍者をつとめる少女のひとりに赤い水着を贈ったと噂される神父には、別の場所に専用の湯船が用意されているのである。

この作品においては、この共同性への〈耽溺〉が、従来のオフィーリア・イメージを変奏させる形で叙述されている。「オフィーリア」に「天から空

気を噛みちぎるような」息継ぎの重要性を教えた「先生」が水抜きされた深夜のプールに飛びこんで首を折り、姿を消してしまった後、ひとりで冷水プールで訓練を続ける「わたし」は奇妙な光景を幻視する。プールの排水溝に吸い込まれたかに見えた彼女は、「やっとだわね」と声をかけてきた女監視員の声をたよりに管から抜け出てプールサイドに立つと、迫害者たる「看護婦の息子」ら一群の少年たちが、排水管の黄色い水に浮かびつつ、壁の下を抜けて「外」へ流れ出ていく姿を幻視する。

男の子たちが壁の下を抜けて流れていく。外には何があるの、隣にいる女に聞く、大仏のように太った女監視員だ。外に何があるかは知っているでしょう、彼女が言う。ご褒美よ。生よ。だってあの子たち、溺れ死んでるじゃない、わたしが言う。その通り、彼女が言う。ここではあれは水死すること、外ではあれが生きることなのよ (Hier ist es Ertrinken und draußen ist es Leben)。さあ、飛びこみなさい。わたしのこぶのような膝がプールサイドで震える。少年たちは下を流れ去っていく。微動だにしないまま壁の下を抜けて。わたしは考える、あの子たちを押し流しているもの、あれが水のはずはない。きっと毒だ。[・・・]彼女は立ち去り、わたしはひとりプールサイドに立ちつくす、わたしはどんなに水死してしまいたいところだろう、でもわたしにはできない。

Die Gruppe der Jungs treibt unter einer Wand hindurch. Was ist draußen, frage ich die Frau neben mir, die Aufseherin, dick wie ein Buddha. Du weißt, was draußen ist, sagt sie. Die Belohnung. Das Leben. Sie ertrinken doch, sage ich. Ja, sagt sie. Hier ist es Ertrinken und draußen ist es Leben. Nun spring. Meine Knubbelknie zittern am Rand. Die Jungs fließen unten dahin. Unbeweglich unter der Mauer hindurch. Ich denke, das kann kein Wasser sein, was sie treibt. Das ist sicher Gift. [・・・] Sie geht weg und läßt mich da stehen, alleine am Beckenrand, und ich würde so gerne ertrinken wollen, wie die anderen, aber ich kann es nicht. (SM124f.、下線は引用者による。)

この幻視において、冷水プールの中で「水死すること (Ertrinken)」は、そのまま「壁」の「外」の世界、すなわち村の共同性の中で「生きること (Leben)」なのだという認識が女監視員の口から語られている。頭から飛びこんで、何一つ考えることのないまま、主体性を失い押し流されてしまうことによってこそ、ご褒美としての「生」は与えられるというのである。ここで、伝統的

なオフィーリアが水死することによってこそ、「詩」と「美」と「処女性」のイメージを「生きて」きたことを想起したとしても、的外れではないだろう。ここでの「水死」による「生」も、従来のオフィーリア像の表象する「生」のイメージも、ともに転倒しているのである。しかし、ここでの「水死」を「毒死」と受け止めるこの作品の「オフィーリア」は、〈死すことによって生きる〉というオフィーリア的常識を受け入れようとしない。どんなに受け入れたくとも、受け入れることができない。

この、従来のオフィーリアにみずからを重ね切ることのできない「わたし」はしかしながら、作品の最後に至って、進んで自らを「オフィーリア」と名付けている。夜のプールで、彼女を迫害する「看護婦の息子」に水中に引き込まれ沈んでいく中での叙述は以下のようなものである。

水がわたしを村から、騒音から遠ざける。男の子たちは姿を消し、音が上の方へ滑っていく。ここは真っ暗でしんとしている。黒い水底に銀の文字。どこにもない家々、動物たち。わたしはここでひとりぼっち。朝早くに、晩遅くに。水はわたしの、身体の、皮膜の、すぐそば。わたしは沈む、わたしは浮く。オフィーリア。

ここには水死、外には生、ブッダがわたしに言う。頭から先に。おずおずとノックして天の青の底に。まず頭蓋、それから膝。そして踝。頭の掙ではなく、本能の自由。わたしは蹴り出す。突き破る。空気が鋭い、冷たい、痛い、あの最初の息継ぎ。天から囁みちぎった息継ぎのようだ。わたしは雫を垂らして敵の前に現れる。

Das Wasser hält mich fern vom Dorf, vom Geräusch. Die Jungs verschwunden, die Laute nach oben geschlüpft. Hier ganz schwarz und still. Silberne Zeichen auf schwarzem Grund. Häuser, Tiere, die es nicht gibt. Ich bin alleine hier. Frühmorgens, spätabends. Das Wasser ganz nah bei mir, meinem Körper, meiner Membran. Ich sinke, ich schwebe. Ophelia.

Hier ist es Ertrinken, da draußen Leben, sagt Buddha zu mir. Mit dem Kopf voran. Mit einem zögernden Klopfen auf den himmelblauen Boden kommen. Zuerst der Schädel, dann die Knie. Und dann das Sprunggelenk. Kein Kopfgesetz, aber die Freiheit des Instinkts. Ich stoße mich ab. Ich breche durch. Die Luft scharf, kalt und schmerzlich wie der erste Atemzug. Aus dem Himmel gebissen.

Ich tropfe vor die Füße meines Feindes. (SM128f.)

作中、様々な箇所では反復されてきた諸々の文章は、ここ最終部に至って、微妙な差異とともに反復されることで、はじめて能動性を獲得する。今や水はわたしをたんに「岸から」遠ざけるだけではない、「村から、騒音から」遠ざけている。そして水の上を浮沈するわたしは、自身で自身をオフィーリアと命名している。どうしてもできなかつた、頭からの飛びこみもまた、強いられることのないままに、「本能の自由」から敢行される。

そして注目すべきは、その飛びこみが、今や一義的には再現できない叙述においてなされていることである。すなわち、作中の表現に基きつつ言うならば、ここでの「天の青の底 (auf den himmelblauen Boden)」への「頭から先 (mit dem Kopf voran)」の飛びこみは、青い塗料が塗られたプールの底への飛びこみではなく、文字どおり「天」に向かつての飛びこみ、下から上へ水面を「突き破る」、水中から空中への飛びこみとして、書かれているとも解しうるのである。<sup>10</sup>

このアクロバティックな読み方を支持するのは、直前の箇所で報告されている夢において描かれた構図である。

飛びこむ前の先生に、わたしが語らなかつた夢がある。わたしは湖の底に横たわり外を見ている。下からは水は甘く澄んでいて、わたしは中から外を見ることができた。彼らは水面の上方で平たい顔で見下ろしている、でも自分自身しか見えていない。彼女は死んだ、と言うといなくなる。わたしはそこに横たわっていて、ママレードのように柔らかな湖底に横たわっていて、上へと息をしている。でもこれは夢にすぎない。

Einen Traum habe ich dem Meister vor seinem Sprung nicht erzählt. Ich lag auf dem Grund eines Sees und sah hinaus. Von unten war das Wasser

10 この箇所について、フラウケ・バイヤーは「これまで敢行することができなかつた水への飛びこみは、水からの飛び出しへとひっくり返されている、と読むことも可能かもしれない」とこの場面を（反転した飛びこみ）と読みうる可能性を指摘している。(Bayer, Frauke, S.279.) 一方、山本浩司による日本語訳においては、このくだりは以下のように訳されている。「ここには溺れ死にだけ、あっちの外には人生があるんだよ、と大仏が私に言う。頭から先に飛び込みな。ためらうようにノックして、空色の底にたどり着くんだよ。まずは頭、それから膝。そして足の関節だ。そこには頭でかちの法律はないけれど、本能の自由はある。私は岸辺を離れた。通り抜ける。空気はひりひりとして冷たく痛い、まるで空から噛み切るようにした、あの最初の呼吸のようだ。私は天敵の足下に雫を滴らせる。」(「オフィーリアの場合」、Angelus Novus 第 37 号、Angelus Novus 会、2010 年、86 頁。) 山本訳は“den himmelblauen Boden”を「空色の底」と訳すことで、青い塗料のぬられたプールの底に向かつての飛びこみ、そして浮き上がりをイメージさせると言えるだろう。

süß und klar, ich konnte sie von innen nach außen sehen. Sie standen mit flachen Gesichtern über dem Wasserspiegel und sahen herab, aber sie sahen nur sich selbst. Sie ist tot, sagten sie und liefen weg. Und ich lag da, am marmeladeweichen Grund des Sees, und atmete hinauf. Aber es war nur ein Traum. (SM128)

まさに水底からの視点、上下の反転可能性を暗示するこの夢は、生者にはほとんど不可能な眼差しをもたらしている。

そして、この眼差しが語られた直後に置かれている、先ほどの最後の飛びこみは、いっそう一義的にリアリストティックに描きうるものではなくて、わたしは頭から飛びこんで（明示的に書かれてはいないものの）それから水上に浮かび上がって息をしたのか。それとも、水中から空中へ文字どおり天の青に向かって飛びこんだのか。夢に見た“hinaufatmen”という、水中での呼吸と上方への運動を同時に言い表そうとする不思議な言葉は、どのような情景に翻訳しうるのだろうか。<sup>11</sup>

そしてここでは、天地を定めることが難しいように、「水死」もまた意味を変えている。先だって「ここではあれは水死すること、外ではあれは生きること (Hier ist es Ertrinken, draußen ist es Leben.)」(SM124)と言われたときの「生きること」は、完全に主体性を失い、毒であるかも知れぬ液体に集団で流されていくことを意味していた。プールの外の世界では文字通り自分を殺した「ご褒美」として「単に生きること」が与えられる、というのである。それに対して、ここでの文章は「ここには水死、外には生 (Hier ist es Ertrinken, draußen Leben.)」とも読みうるものとなっている。動詞 sein は今や「～である」ではなく「～がある」の意味に、すなわち、問題なのはもはや〈意味〉ではなく〈存在〉であると読みうるのである。ここに至って、固有の名を獲得したオフィーリアが敢行した飛びこみは、上下が判別できぬ夢想的行為となる。

そして、この飛びこみを敢行した後、「わたし」は世界に対してかつてない虚構的距離を獲得したかのように見える。「敵」に見送られるわたしの後姿は、以下のように叙述されている。「白い日光の中で、弱く、細く、彼の視界の中、ほどなくわたしは、タールの鏡の上方に浮かぶ、一本の線になる。」(SM129) モーラの描くオフィーリアは、落下し沈むことによって、かぼそ

11 この箇所は山本訳では、「息をしながら浮上していった」(86頁)と訳されている。

く弱いままに、しかし、窒息させられることなく、同調という「生」＝「死」から浮上する術を身につけたように思える。

## 結

本稿では、テレージア・モーラの短編集『奇妙なマテリアル』の中から、作品「奇妙なマテリアル」と「オフィーリアの場合」を取り上げ、いずれにおいても、それぞれ異なる書法において、出口のない、救いようのない、国境近くの村の現実からの、虚構の力による〈浮遊〉が試みられていることを明らかにした。この初期短編集においてモーラは、主人公たちに安易に国境を越えさせようとはしない。越境は彼方の、地図上の国境を越えることだけでは成就されない。なぜなら境界は遍在しているのだから。これが国境地帯で生まれ育ったモーラが、この最初の書物で繰り返し書かねばならなかった世界認識である。

おそらくこの土地は、神によって試しのようなものとして創られたのだ、ついに向こう側にたどり着く前に、人はここで最悪なものを通り抜けなければならぬのだ。(SM43)

この試しをくぐり抜けることなしには、言語はたとえ国境を越えようと、容易に排除の手段に墮落してしまうだろう。ここで見出した虚構言語をたずさえて、その後のモーラ作品の登場人物たちは長編小説『日々』においては国境の向こう側の世界で、さらに後続する連作長編小説においては電子のコミュニケーションが張り巡らされた世界で、さらなる越境を試み続けていくことになるのである。