

「可逆的」

—— イルゼ・アイヒンガーの『縛られた男』 ——

富 重 純 子*

彼は希望がなかったときに、
なおも希望をもって信じた。

(ロマ 4. 18.)

イルゼ・アイヒンガーのもっともよく知られた作品のうちのひとつである「鏡物語」は、今にも息絶えようとしているひとりの若い娘の生涯を、時間軸に沿って、しかし逆向きに、死から誕生の瞬間へ向かって語って行く。これをある種の「可逆的世界」の創出と見ることもできなくはない。

「鏡物語」が収められた『絞首台の上での演説』、のちに『縛られた男』という題で知られることになる短編集は 1952 年にオーストリアで刊行された。冒頭に、「この時代に物語るといふこと」という、「序」にあたる文章がある。²

* 福岡大学人文学部准教授

¹ 引用は八巻の選集版、Ilse Aichinger: *Der Gefesselte*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1991 により、本文中に頁数のみを記す。なお、邦訳、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 年を参照したが、訳出は筆者による。

『縛られた男』はもともと、1952 年に『絞首台の上での演説』という題で、オーストリアで刊行された。*Rede unter dem Galgen*, Wien: Jungbrunnenverlag, 1952 (=Junge österreichische Autoren, hrsg. von Hans Weigel, Band 6)。その翌年、『縛られた男』の題で、ドイツで出版された。*Der Gefesselte. Erzählungen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1953。両者には、「私が住むところ」は含まれていない。

² 1952 年および 1953 年出版の短編集のときは、「はじめに」として置かれていた文章

そこでアイヒンガーは、今の時代に物語ることの可能性と不可能性について語っている。1921年にウィーンで生まれた混血ユダヤ人——父親は非ユダヤ人だった——としてあの時代に経験しなければならなかったことが、彼女の著作の出発点であった。

それは何よりもまず、別れだった。たくさんのかたちの別れ、国を離れた者たちとの、召集された者たちとの、移送された者たちとの別れだった。³

戦後のドイツおよびオーストリアでは、「廃墟の文学」や「零時」の文学を名乗る言説が多く見られ、それらは過去との決別、歴史の重荷から解放された空間への出発⁴という含意をもっていた。アイヒンガーの作品は、そのような状況のなかで書かれる。「可逆的世界」の物語は、過去およびその忘却との対峙の試みの一つなのだろうか。

1912年に同じくウィーンで生まれたジャン・アメリーにとって、変えることができないように思われる歴史の歩みとの対峙は、彼の根源的体験の一部であった。この体験を、彼の二冊の著書に付された「屈服させられた者の克服の試み」、「反抗とあきらめ」⁵という副題もさし示している。圧倒的な強者に押し潰されそうになっている、あるいはすでに屈服させられた個人の反逆がアメリーのテーマだった。彼を「ユダヤ人犠牲者」にし、また敗北した左派知識人

が、1991年の選集版では、「この時代に物語るということ」という題に変えられた。

³ Ilse Aichinger: Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist. In: Samuel Moser (Hrsg.): *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, Frankfurt a.M., Aktualisierte und erweiterte Neuausgabe 2003, S. 29-30, S. 29.

⁴ Vgl. Susanne Komfort-Hein: „Vom Ende her und auf das Ende hin“. Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer ‚Stunde Null‘. In: Britta Herrmann, Barbara Thums (Hrsg.): *Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“: zum Werk Ilse Aichingers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 26-38.

⁵ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1966. Jean Améry: *Über das Altern. Revolte und Resignation*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1968.

にした、一見変更しようのない歴史的歩みに対して、アメリカは反逆という立場によって人間の尊厳を取り戻そうとした。殴り返すこと、あるいは頑固に反論 (wider-sprechen) することによって。

抵抗は、起こることに対してのみ、許されているわけではない。起こったことも、受け入れられなければならないわけではない。リスボン地震に抗議するヴォルテール、ハインリッヒ・マンが忘れられることに対して抗議をさしはさむX、これもまた、人間の尊厳である。いかなる論理の弁護も、現実のものの非理性に拮抗することはできない。時間の不可逆性に対する抵抗は、人間の放棄不可能な権利である。⁶

アメリカの反逆は、歴史に対してのみ、向けられたのではなかった。未来という行為の領域を奪う老いにも、アメリカは同じように反抗した。個人の自由を奪うあらゆるものにあらがい、あきらめ、沈黙、忘却による過去の承認にあらがい、いかなる歴史哲学や神学による過去の正当化にもあらがうことが、アメリカの戦いだった。アイヒンガーの『縛られた男』という作品を、仮に「可逆的世界」の創出ととらえたとすれば、それは過去を承認しない、アメリカとは異なったしかたということになるのだろうか。

アイヒンガーの作品は、一作ごとにラディカルになり、難解をもって知られるようになった。1965年に刊行された『エリザ、エリザ』以降、作品は日常の世界の構成要素である時間や空間の秩序、慣習、知覚の習慣から完全に離れ、世界の規範のはらむ暴力性を提示するが、言語への注視を通してそれが行われるのを特徴とする。そのため、沈黙をめざす試み、あるいは理解ということの「疑わしさ」の極限へ、もはや「解釈す」べきものが残らないような極北にい

⁶ Jean Améry: *Unmeisterliche Wanderjahre*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1971, S. 118.

たるものとして作品がとらえられる⁷ことも多い。研究もまた、アイヒンガーの作品における言語哲学、言語への懐疑の問題、またそれに関わる詩学を論じるもの目立つ。⁸ 言及される作品もおのずと、ことば、表現、言い回し、またそれと「私」の関係をテーマにした作品が中心となる傾向がみられる。

初期短編集である『縛られた男』は、「この時代に物語るということ」が物語についての作家の考えを表明するものとして頻繁に引用されるほか、いくつかの物語が戦後ドイツの代表的短編を集めたアンソロジーなどに収められて広く知られているが、おそらくその寓話的な読みやすさのゆえに、研究の対象としてはあまり取り上げられることがなかった。しかし、この作品集に見られる、物語の独特の造形性は、『エリザ、エリザ』以降の多くの作品における「音の魔術と言語演出」⁹に受け継がれていくものであり、言語に関わる鋭い問題意識をもイメージによる思考において提示するという、作家の特質¹⁰を明らかに示すものだ。本論では、「この時代に物語るということ」およびこの短編集をしめくくる「絞首台の上での演説」において示される観点と諸短編とが、実際に

⁷ Hildesheimer による評がその最たるものとして有名である。Wolfgang Hildesheimer : Querbalken. In : Moser (Hrsg.) 2003, S.207-210. Vgl. Peter Horst Neumann : Vom Unwert des Wissens. In : ders. : *Erlesene Wirklichkeit : Essays und Lobreden von Rilke, Brecht und George bis Celan, Jandl und Ilse Aichinger*, Aachen : Rimbaud, 2005, S.139-149.

⁸ たとえば、Barbara Thums, *Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede : Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Freiburg : Rombach, 2000, Herrmann, Thums (Hrsg.) 2001 所収論文参照。

⁹ 1998年に開催された、アイヒンガーに関する国際シンポジウムのテーマ。Heidy Margrit Müller (Hrsg.) : *Verschwiegenges Wortspiel. Kommentare zu den Werken Ilse Aichingers*. (Akten des Internationalen Colloquiums 1998 an der Vrije Universiteit Brussel.) Bielefeld : Aisthesis, 1999.

¹⁰ Vgl. Monika Schmitz-Emans : Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger. In : Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) : *Ilse Aichinger. Text + Kritik : Zeitschrift für Literatur*, Heft 175, 2007, S.57-67, S.58. 「独創的な執筆戦術によって、言語理論的問題、トポスや用語が、ある種の浮遊状態に置かれる。言語とは何か、何からできているか、単語は何を行うか、表現がどのように機能するか、『私』は言語に対して、言語は『私』に対して、どのような関係にあるか——これらすべてのことが省察に付され、しかしどのような一義的、理論的モデル化からも逃れるのである。」

どのように結びついているかを検討することを通じて、物語作家アイヒンガーの特質を取り出してみたい。すなわち、まず「この時代に物語るということ」および「絞首台の上での演説」において述べられている物語論を検討し、次にいくつかの物語を取り上げてアイヒンガーの主張との関わりを明らかにする。最後に「可逆的世界」というイメージを手がかりに、『縛られた男』に見られるアイヒンガーの思考の運動を検討することにする。

1. 「終末から始めて、終末に向かって」——「この時代に物語るということ」と「絞首台の上での演説」

かたちは決して安泰の感情からではなく、終末に面したとき生まれる。このことは、今日、限界がつかいほどはっきりとして、ひょっとすると終末にこれまでになくじかに対峙しているわれわれにとって、慰めとなりうる。われわれを励ましてくれるだろう。(10)

われわれが正しく受けとめるなら、われわれに敵対するように見えるものの向きを変えることができる。ほかならぬ終末から始めて、終末へ向かって語り始めることができ、そうすれば世界はふたたびわれわれの前に開ける。そうなれば、もしわれわれが絞首台の上で話し始めるなら、われわれは生そのものについて話すことになる。(10)

このように「この時代に物語るということ」のなかで述べられる「終末」は、「絞首台の上での演説」でははっきりと「死」を指している。絞首台の上の「俺」は、すべての人間のすべての一歩が「死」でありうること、そして「死」だけが存在に輪郭を与え、「死」が存在を作ると主張している。アイヒンガーはこの短篇集のすべての作品が「終末から始めて、終末へ向かって」語られて

いと述べる。この「終末」は「死」であって、もちろんナチスの経験と結びついている。またそれは別のところで「別れ」ということばで言われているものでもある。アイヒンガーのこの経験から発しているという意味において、それがすべての作品の根幹を規定していると言うことはできるだろう。しかしここではもう少し具体的に、たとえば「鏡物語」の構成に関わるのと同程度に、他の作品に関しても「終末から始めて、終末へ向かって」語るということが行われていると考えてみたい。

アイヒンガーは、伝統的に行われてきたように、物語を川に例えることは今日でも妥当であると述べたうえで、次のように続ける。

すべての川は海を目指す。岸辺にいる者たちにつねに見えるわけでもなく、そうなのだ。(10)

「終末」は「海」なのだろうか。あるいは「海」だったが、今や逆向きに考えるべきなのだろうか。そうではなくて、「終末」を目の前にしたわれわれでも「つねに見えるわけではない」のが「海」なのだろうか。「かたち」となった「物語」と「海」。その関係は、どのようなものということになるだろうか。「絞首台の上の演説」の中で、突然、刑の執行を取り消された「俺」は次のように言う。

二度、俺は世界に生まれ出た。誰が今、俺に乳を飲ませてくれるか、誰が今俺にもう一度、月は灯火で、天は幕屋だと言ってくれるのか？ すべての岩のまわりを囲む海しか知らない俺に、海の中の岩を信頼することを教えてくれるのか？ (105)

この「岩」は、生まれた者に教え込まなければならないもの、あらゆる秩序

を支えるもの、制度であり意味体系であるように読める。一度死んだ「俺」は新たにそれを学ばなければならない。しかしまた、「俺」はそれが「砂の城」であって、「潮」が満ちれば飲み込まれてしまう(104)ことも知っているのだ。「岩」は言語にどうしても残る「私」かもしれない。¹¹ 短編集『縛られた男』から『クライスト、モース、ファザーネ』へ向かって、人格的なものと考えうる語り手は、いくつもの「私」の断片に瓦解して行き、声はただもう個々の文章、個々の文に住みついているだけになっていく。あるいは、「岩」と「海」は、「言葉」とそれを取り囲む「沈黙」かもしれない。「俺」が「引き潮の砂地に麦を蒔き、燃えた倉庫に収穫しよう。城を建て、満ち潮の餌食にしてやろう。」(105)と言うとき、「俺」は「死」の地点から、人間的なものの無根拠性を叫んでいるように聞こえる。

「終末」を目の前にした人間は、それまで築かれたもの、信じられてきたものが壊れるのを見るだけではない。その背後に広がる「海」を見るのだ。「終末から始めて、終末へ向かって」書かれるアイヒンガーの物語はそのことを提示するように思われる。しかし、「海」について考えるより前に、まず「川」を、ひとつひとつの物語を見て行くことにしよう。先取りして言えば、われわれは最初に基礎となる形象がいわば初動のモチーフとして提示され、それが物語の中で何かを意味する形象、比喩形象となっていくのに出会うだろう。¹² この形象が表すものは、われわれの思考の中に位置づけられているものなのだが、形象が物語の中で意外な位置を占めることによって、われわれの思考の秩序が反転させられるのである。

¹¹ 「海」、「島」、「航海」などの形象はアイヒンガーの作品のいたるところに見られる。とりわけ、『エリザ、エリザ』所収の「私の言語と私」や『クライスト、モース、ファザーネ』所収の「言葉に」、すなわち言語をめぐる思索において、「海」のメタファーが用いられていることが注目される。

¹² Vgl. Rainer Lübben: Die Sprache der Bilder. In: Moser (Hrsg.) 2003, S. 211-223.

2. 自然

「縛られた男」は、ひとまずは、目を覚ますと縛り上げられていた男が、いかにその縛めとともにひと夏を生き、そしてその縄を失うかの物語である。

目を覚ました男は、まず自分を縛り上げている縄の様子を観察する。そうして、いくらかのゆるみがあって少しの運動を許すことを発見すると、立ち上がったたり、歩いたり、跳んだりすることを試み、少しずつできるようになっていく。拾ったワインボトルを割って、それで縄を切ろうとしているところへ、男の身のこなしに魅了されたサーカスの団長がやってきて、男はサーカスの一員となる。縄男はたいへんな人気を博する。人々は縛めがいんちきではないかどうか、夜寝るときに縛めを解かないかどうか、見たがった。

カフカの「変身」と「断食芸人」を思わせる物語だが、「縛られた男」ではサーカスの外部に広がる自然が大きな意味をもっている。もともと男が縛られた状態で目を覚ますのは、村から離れた道端のニワトコの茂みの下である。太陽の光が顔にあたっており、それは「斜面を遮られることなく流れ落ち、小川となって、彼の額の上を低く飛んでいた蚊の群れをひきさらっていった。」(12) 夜になり、何とか歩いていくうち、男は空腹のために身が軽くなり、「あたかもバイクにも追い越せない速さに達したかのように」思う。

それとも流れにさからって泳いでいる者に激流が押し寄せてくるように、自分は一点に立っていて、地面がものすごいスピードで自分に向かって押し寄せているのかもしれない。流れは、北風によって南向きに曲げられた灌木や、若いひねこびた木や、明るい長い茎の花を咲かせた芝地を運んだ。しまいには灌木も若木も激流はのみ込み、その上の空と男だけを残していった。(30f.)

このように自然は川を思い起こさせる流れのように提示されており、男はその流れからいわば置き去られるのだ。この後で、男はサーカスの団長に「発見」され、サーカスの一員として迎えられることとなる。

サーカスの団長が魅了されるのは、男の身のこなし、「自由意思による、大きな速度の制限」と見えるものの「優美さ」(15)である。サーカスに出演することになった男は、特別の何かをするわけではない。しかし、ただ立ち上がるとか、飛び跳ねるとかの動作に、動物と同じ優美さが現れて、観客を熱狂させる。「縛めの中に完全に取まっていれば、男は縛めない状態になり、縛めは男をとじ込めなかったところか、男に翼が生えたようにジャンプさせ、飛ぶ方向までも与えた。」(16) 男は森の中で出会った狼を絞め殺すことさえできる。「この戦いにおける彼の自由は、自身のすべての関節を縛めに沿って曲げることであり、豹や狼や、夕方の風の中で揺れる野生の花の自由だった。」(25)

外的制限がある中で実現される自由と優美さ——このテーマはクライストの「マリオネット劇」で扱われている問題に隣接するが、「縛られた男」において、男は自然のいわば切片として登場している。男は獣であり、サーカスの団長は「獣使い」なのである。団長が男を大切にするので、妬んだほかの団員たちの中には、男の縄を切ろうとする者などが出てくる。団長の妻が川岸にいる男に食事を運んできて、しばらく話をして行くようになる。団長の妻は、男が縛られていなければ、このことが許されるだろうかと考える。サーカスは社会であり、男は自然であり、さらに夏そのものでもある。

芝生と太陽、地面に打たれてはまた引き抜かれるテントの杭、近くの村々。

「縛られた男をごらんいただきます！」夏はむくむくと成長していた。

〈…〉 走ることができる者は、縛られた男の後を追って走った。(17)

彼のジャンプは「渡り鳥の羽ばたきにも似ていた。」(16) サーカスで事件があ

り、縄が切られてしまって、男は去る。男は川へ向かい、川には氷塊が浮かび、向こう岸ではもう雪が降ったように思う。

「縛られた男」は自然を擬人化した形象であるとひとまずは言うことができる。川岸の男と団長の妻は、境界における自然と社会の出会いを表す。しかし、この擬人化の何と極端なことか。木が、雲が語りかけてくる、というような擬人化ではない。ほんとうに人間の形にしてしまうのだから。おそらくここでは、擬人化することではなく、われわれのイメージを反転させることが問題なのだ。通常、われわれは「人間」という輪郭をもったものが、「自然」という広がりの中に入って行くと考える。ところがこの物語では、「自然」が個体としての輪郭をもって、人間社会の中に入ってくるのである。

3. 夢見られている

「夜の天使」は天使の存在を信じるかどうかをめぐる、姉と妹の物語のように見える。幼い「私」に天使がいるということを教えたのは姉だった。大きくなるにつれて、学友たちは天使を信じることを馬鹿にし始めるが、「私」は彼らが眠っていて天使を知らないのだと言い張る。それに、天使を投げ捨てるにはもう遅すぎた。

天使たちはもはや小さな天使たちではなかった。〈…〉天使を投げ捨てるのは、もう遊びでは済まなかった。というのも、私たちとともにこの世に生まれた天使たちは、私たちとともに大きくなり、荒々しく強くなり、羽も彼らとともに育つのだ。私たちが大きくなればなるほど、戦いは困難になる。(56)

ついに姉との、同時に、姿を現さない天使との対峙のときが来る。「私」は

姉に、天使がいると誓え、天使を呼び出せ、と迫るが、姉は答えない。反論もしない。「私」は姉が衝撃を受けたことに気づく。「彼女の信仰が、私の信仰に依存しているかのよう」(57) だった。

世界は混乱をきたす。説明を排した簡潔なイメージで、天使のいなくなった、クリスマス前の世界が提示される。父親はプレゼントを買っている。しかし天使に先導されるはずの「幼子は小さな白いそりで巨大な世界の空間をさまよっており〈…〉幼子は雲に過ぎず、それ以上のものではなかった」(58)¹³。雨まじりの雪が降り始め、「幼子はたったひとりで月の山脈を、口を開いたクレーターに沿って進んでいた」。(59)

姉の軍勢は目に見えるようにならないまま、打ち負かされていた。私の軍勢は、目に見えて打ち負かされていた。そして私の軍勢が氷の空虚と敵国の手ぐすね引いたさまに恐れおののいて、無意味に逃走を始めたのに対して、姉の軍勢は深い森の中に傷ついて倒れていた。〈…〉打ち負かされた天使の軍勢だった¹⁴。(58f.)

「信じ」る姉と「見える」ことによる証明を求める「私」の敗北である。

「私」は、「復活を期待しない人々の死と同じように空っぽ」(59) な眠りに落ちる。そして「時間のない、見知らぬ空間で」目を覚ます。毛布が墓石のように重い。「私」は葬られることに抵抗し、天使が葬られることに抵抗していることに気づく。夢の混乱した世界が展開する。石が雪に変わる。「雪は溶け

¹³ 母親が天使の存在を否定したときにも、「天」が変貌する記述がある。「天はもはや天ではなかった。ただ空気だった。」(55)

¹⁴ Hammer は聖書の記述との関連を多数挙げて、クリスマスすなわちキリストの誕生とキリストの受難の伝承とが作品に織り込まれていることを指摘している。Almuth Hammer: Zur Poetologie der Transzendenz. In: Herrmann, Thums (Hrsg.) 2001, S. 93-107, bes. S. 100ff.

る！」(60)¹⁵ 雪と風が吹き込み、「私」はそれが雪なのか天使なのか、疑いながら、雪嵐の中に一瞬、天使の姿を見る。姉を起こすときだ、と「私」は思う。姉と「私」の役回りが逆転し、起きていようとする「私」の努力がいわばひとつの頂点に達する。そしてそのとき、姉は雪の降り積もった中庭で、雪に覆われて発見される。

どのような死なのかわからない姉の死で閉じられるこの物語は、天使を見たかどうか、どこまでが夢でどこからが夢でなかったのか、はっきりしない「私」の記憶のかたちで語られている。その過程で、天使の存在を信じることをめぐる子どもらしい争いは、信仰の問題としての輪郭をとっていく。姉が「私」を朝起こすときの「目を覚まして！」ということばは、「目覚めよ」と呼ばれる声となっていく、「天使に会う機会を逃すこと」(54) だった「眠り」は、「復活を期待しない人々の死」と重ねられる。

ところが「当時」を回想しているらしい語り手、現在の「私」は、もう少し別の話をしているふうでもあるのだ。まず、姉と「私」の物語を始める前に、かなり長い、十二月の明るい日々についての叙述がある。

十二月の明るい日々なのだ。自分自身の明るさを見抜き、それゆえにますます明るくなって、その青白さに腹を立て、その短さを約束ととらえ、長い夜によって養われて、柔和な気持ちで自分自身に耐えるだけの十分な強さを持ち、十分に強く、十分に弱く、穏やかなのは。黒から、黒からだけ、日差しをもつようになる、そういう日々なのだ。(53)

¹⁵ 「雪」はアイヒンガーが好んで用いる形象のひとつで、軽やかさ、動きを表し、硬直的なものの対極を占めることが多い。Vgl. Monique Boussart: *Metaphorisches Sprechen*. In: Müller (Hrsg.) 1999, S. 137-153, S. 145.

このような日々はめったになくて、めったにないようなできごとが起こるのであるという。戦争で失った手足が痛んだり、われわれの吐く息が今一度、見えなくなったりする。つまり、ないものがあるように感じられ、あるものが見えなくなったりするのが、このような日々だ。それはまた、「教会の塔の時計が神ご自身の目となる」ような日、すなわち日常的な時間が、神的な時間に変貌する日であり、「静めてくれる夜」(53) を与えてくれる日である。

姉の死に先立つ夢の最後のところ、物語末尾の姉についての記述は、物語のこの冒頭部分を思い起こさせる。

姉は呻かず、抵抗しない。私が毎朝冷たい床と天使たちに抵抗するようには抵抗せず、私を突き飛ばさず、起こされるとき、眠っていないすべての人と同じように、静かなままで、ここにいない人だけがそうであるように、柔らかなままで。(62)

さらに、「眠っていない」ときに起こされ、「ここにいない人」であるような姉は、姉自身が待っている何かと関連している。

姉はいつも待っていた。姉は何か見えないものを、決して来ないだれかを待っているようだった。その人はもう来ているので、決して来ないのだ。(56)

これらの記述は、天使を見逃すまいとする、起きていようとする企ての時間と対照をなす。われわれが目覚めているときの、希望や失望に彩られた活動の時間に対して、ひとつの状態と言うべきものが対置されているのだ。そしてこの対照の背景には、「私たち」と「天使」の間の能動と受動の逆転が据えられている。

当時は、私たちを呼び出しているのが天使たちだとは知らなかった。彼らの夢を見ているのが私たちなのではなく、天使たちが私たちの夢を見ているのだ。私たちが彼らの明るい夜の中の精霊だ。〈…〉砂漠の上に影が落ちるなら、それは天が投げかけているのだ。(57)

「夜の天使」¹⁶に夢見られる者は何を感じるのだろうか。夜の中の明るさ、静けさ、もう来ているので決して来ない、ここにいるけれど、いない——天使の夢想は対立を無化し動きを静める。

夢想家の夢想はひとつの宇宙全体を夢想にふけらせるにたるものである。
夢想家の休息は水や雲やそよ風を休息させるにたるのである。¹⁷

もちろんこの物語は、近代における神の不在、超越的なものの喪失という問題を扱っている。しかし、昼のわれわれの探求と喪失に、夜の、天使に夢見られる状態を対置する複雑さにこそ、この物語の特徴がある。¹⁸

¹⁶ 『エリザ、エリザ』のなかに「天使」という短編があり、こちらは季節の移り変わりや昼夜の対照にはかかわらない。Vgl. Britta Knauer: „Der Engel“. Ilse Aichingers poetische Auseinandersetzung mit Rilke, Trakl und Benjamin. In: *Sprachkunst* 30, 2(1999) S. 299-319.

¹⁷ この状態は夢に翻弄される悪夢と対極にある。ガストン・バシュラール『夢想の詩学』（及川穰訳）思潮社、1976年、82ページ

¹⁸ Hammer (Anm. 13) は、この作品が近代的主体の批判を行い、「主体へ向けて開かれる超越」の中から生じる「新しい象徴的秩序」の「創設」について語っていると見る。しかし、私はこの作品にも、アイヒンガーの形象言語の、あらゆる一般化への頑固な抵抗を見たいと思う。

4. 「死なない」もの

「ポスター」と「湖の幽霊たち」は、「縛られた男」と同じようにある種の擬人化によって、われわれの思考の中で地であったり柄であったりするものを、揺り動かしてみせる。

駅のホームに貼られたポスターの中の若い男に対して、ポスター貼りの男が「おまえは死なない！」ということばをかける。「死ぬ/死なない」という区分自体にあてはまらない存在に対して発せられたこのことばが、この物語におけるふたつの世界の結び目となる。このことばに驚かされたポスターの中の若者は、それまで思いもよらなかった「死ぬ」ということを夢見始める。「白い歯を見せて」、「半ば裸で、自分は何も知らない罪のための罰であるかのように、腕を高く振り上げ」、「自分のまわりに跳ね上がるが、冷やしてくれない」白い水しぶきの中に立って、「絶望して」(40) いる。ホームには子どもがいて、ポスターの若者に対して、いっしょに踊ろうと誘いかける。ホームに入ってくる列車に先んじようとして、子どもはレールに飛び降りる。「この瞬間、若者の足元を海が浸し始める。」若者は「ぼくは死ぬ」、「死ぬるんだ」と考え、初めて呼吸する。みずからをもぎ離し(45)、レールに降りる。ポスターがはがれたのだ。

ポスターの若者の足元には、「さあおいで！」というバカンスへ誘う文句が記されていた。子どもは「さあおいで！」と若者に呼びかける。ふつうは交差することのないふたつの世界が互いに呼び合って、最後にレール上でそれぞれの「死」を迎える。この形象化によって、ふだんわれわれが意識していない、ポスターの中の「死なない」存在と生きている人間の対比——「青春」を表す若者のポスター、また他にも女たちの「留めておくことができないものを留めておきたいという不遜な願い」(42) を表しているポスターが題材として選ば

れていることは、構造的な対比に付け加えられた作者の皮肉である——が浮かび上がり、われわれにポスターの若者とともに、「死ぬ」ということについて考える、あるいはむしろ、感じるようながす。「死ぬ——死ぬ——死ぬ！死ぬとは、海がついにぬれること？ 死ぬとは、風がついに吹くこと？ 何だろう、死ぬとは？」(44) そのとおり、生きているものしか「死ぬ」ことはないのであって、「死なない」と言えるためには、まず死ぬことができなければならず、つまりは生きていなければならない。ポスターの若者はまず生きているものになり、そののちに死ぬ。ポスターの若者に投げかけられた「おまえは死なない」ということばは、そこに二重の反転を引き起こしているのだ。

「湖の幽霊たち」はまさしく現代の伝説としての資格をそなえた物語である。特定の場所、自然現象に結びついていて、幽霊となっていくまでもさまざま人物が登場し、彼女らを見かけたら注意しよう、「いつも同じ少女たちなのである」(92) という簡潔なしめくりがある。¹⁹ これはしかし、人間にとっての非日常を引き延ばしてみせる物語だ。

夏の間、大勢のバカンスの客が訪れる湖畔が舞台である。湖畔には「客」と、「自分がまだ客のひとりなのか、すでに幽霊たちのひとりなのか、自分でももうわからない」(86) 者たちがいる。ある男は湖にモーターボートで出たまま、戻れないでいる。ガソリタンクは穴が開いていて、もうとっくにガソリンはない。ただ湖の水がモーターを動かしている。友人や家族には、ただ楽しんでるふりをしているうちに、日が経ち、彼らは町に帰ってしまった。

¹⁹ Reichensperger はこの物語の主要テーマは、見せかけの個性と社会的規制の相互作用であると述べる。現代の人間は、バカンスにあっても、自身の意志によって行動していると信じているときでも、その意志は社会によってかたちづけられたものであり、そのことこの物語に伝説としての性格を与えている、登場人物の類型性は連動している。Richard Reichensperger: Aichinger: Seegeister. In: Werner Bellmann (Hrsg.): *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Stuttgart: Reclam, 2004, S. 126-134.

あるいはサングラスを取ると、姿が消えてしまう女がいる。あるときから、おそらくある日、突然空が暗くなり、みなサングラスを取ったのに、彼女だけ取らなかったあの日から、サングラスを取ることができなくなったのだ。一回、雨の日に、サングラスを取ってみたが、やはり自分が空気に溶解していくのが感じられ、サングラスをまたかけなければならなかった。秋になり、友人たちは町へ帰って行くが、彼女は帰れない。

それから三人の少女たちがいる。少女たちはいつも笑っている。蒸気船を動かす水夫は、少女たちが自分のことを笑っているように思われて、気になってしかたがない。嵐になったとき、いいところを見せようとして海に落ちる。水夫は葬られたが、少女たちはあいかかわらず蒸気船に乗っていて、笑っている。

この物語を成り立たせているのは、人間は「客」であるか、「客」でないかのどちらかであるという裁断だ。夏が過ぎても町に帰らない者は、「客」ではなく「幽霊」になるというのは、人間が「客」でいられるのは期間が限られているということを表しているだろう。この物語には「地元の人間」(88)も登場する。水夫は地元の人間だ。「客」が「地元の人間」になっていくのならいいのだが、ここではなっていない。元来、「客」は柄であって、地元の人間たちの間に一時浮かんでいるものでなければならないのに、それが柄でもなく、地でもなくなる話である。

5. 血が流れる

「開封された指令」は「この指令を運んでいく者を殺せ」という内容の指令を、少し離れた地点の司令部から自分の駐屯地に運ぶ羽目になった若い志願兵の物語だ。設定は、イギリスの劇作家トム・ストッパードの戯曲『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』などを思い起こさせる。『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』とは異なり、「開封された指令」では、指

令文書に名前は記されておらず、最終的には指令は実はまったく別の内容を表す暗号であったことが明らかになる。この物語で目を引くのは、帰路で撃たれ、血を流して自分の陣営に着いた志願兵の頭に去来する想念だ。男は運び込まれた部屋にひとり残されて、傷の手当てをしてくれる者はだれも来ない。彼は一方で「血を流すこと」は、「閉ざされた扉の数々を逃れて行くこと、あらゆる見張り場所を無視して行くことのように」、一方で、この部屋は「状態そのものであること」がわかる (37) と思う。

そしてあらゆる状態の中でもっとも純粋なものは置き去りにされていることであり、血が流れることは行動ではなかったか？ 彼は行動をそれ自体のために望み、防御のために望んだのではなかったのだから、彼において成就した判決は正しかったのである。彼は境界に留まっていることにうんざりしていたのだから、それは救済だったのだ。(37)

傷口は隠れた望みの激しさで、開いた。(36)

物語の冒頭で、主人公を含めて兵士たちはただ待つことに飽き飽きしていた。敵は川の向こうに陣を張り、攻撃を仕掛けてこない。彼らは「雪が降る前」(30)には、命令がなくても行動に出る決心をしていた。今、男が寝かされている部屋は「雪明かりによるかのように、向かいの壁の明るさによってわずかに照らされ」(37)ている。「行動」であるかのような「血を流すこと」は、雪の到来であるかのような「雪明かり」と符合している。ここでは、一通の指令をめぐる、いくつもの二重性が展開されるが、血を流すことを行動としてとらえるという視点が、それらを開くのだ。兵士たちには指令の隠された意味、「戦闘開始」の指令が与えられる。そして指令を運んだ男に対しては、指令に書かれたとおりの指令が執行される。戦闘の開始および血を流すこととは、それぞれ異

なったレベルにおいて、いずれも男の望みを満たすものだった。しかしまた、戦場にいるすべての兵士は自分に対する銃殺の命令を携えている²⁰と考えるなら、ふたつのレベルの行動は、指令の担うふたつの意味が戦争の本質においてはひとつであることを示していることになる。

6. 取り返し

題に「物語」(Geschichte)²¹の語を含む「鏡物語」は「月物語」とは、何かつながりがあるだろうか。ともに若い女を主人公とし、死の淵からそれまでの生きてきた時間が取り返される物語のように読める。

「月物語」の場合は、ひとりの少女が月に送られ、帰ってくることになる顛末が語られ、そこで舞台が反転し、最後のページになって、少女が自殺を図り、今病室に寝かされていることが明らかになる。

コンテストで国一番の美女となり、さらに地球一の美女となった少女が、万有一の美女として認められるために、月へ送られることになるという展開はおとぎ話めくが、そこで何の説明もなく、オフィーリアが登場することに驚かされる。ほかの登場人物には名前は与えられていない。オフィーリアは言う。「万有一の美女の称号は、永遠にオフィーリアの名前と、星辰の孤独と流れる水のように彼女の顔の上にとたう月の光と結びついていて」、「でももしあなたが万有一の美女になりたいのであれば、名前も水藻も服も譲ってもいい。」(80)

少女は月に残るか、残らないか、迷う。それから残らないことにする。病室の隣の女性との会話によって、少女が「あるひとりにとって、十分に美しくな

²⁰ Richard Reichenberger: Aichinger: Die geöffnete Order. In: Werner Bellmann (Hrsg.) 2004, S.107-114, hier S.111.

²¹ 「物語」と訳されうる語の Erzählung と Geschichte を、アイヒンガーは「この時代に物語ということ」において両方用いており、とくに区別している様子はない。

かった」(82) こと、そのために水に身を沈めたことが明らかになる。少女は「水藻の茎」を握りしめており、それは「オフィーリアの孤独を少しと、審査員たちに屈しない美しさを少し」(82) を握りしめていることを意味している。「万有一の美女」というのは「称号」であり、審査員の意見による。少女はオフィーリアの運命を選ばなかった。いずれにしても、少女が今、「オフィーリアの孤独を少しと、審査員たちに屈しない美しさを少し」と考えるとき、少女はいわば解釈の力によって過去を克服するのだ。これは過去との向き合いかたとしては、ごく一般的なものであると言ってよい。「鏡物語」はそうではない。

「鏡物語」がどのように構成された作品かを記述するのは難しい。²² ひとりの若い娘が今まさに死のうとしてしている。生まれたときから現在までのその娘の生涯が語られるが、それが現在から始まって、時間を過去へ遡る方向でなされる。同時並行的に、病院で娘が死に近づきつつあることも、示される。娘には恋人がいて、妊娠をし、墮胎の際の不手際で死ぬことがわかる。娘の子ども時代が語られ、そしてついに娘が生まれる瞬間となったとき、娘は死を迎える。語られるできごとを再構成してみると、こういうことになる。しかし、これらのできごとの再現を経験しているのはだれか、語っているのはだれかということになると、答えることは容易ではない。「鏡物語」の文章は高度に組織化されていて、語り手、あるいは娘の意識というような経験的な主体を取り出すことを許さないのである。

もしだれかがあなたのベッドをホールから運び出したら。空が緑になるのが見えたら。代理司祭の弔いの祈りをあげてもらわないで済まそうと思っ

²² Wilfried Barner: Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte. In: Bellmann (Hrsg.) 2004, S. 76-88 は、さまざまな先行研究における記述の試みが、どのように、ほとんど不可避免的に不完全であるかを、指摘している。

たら、あなたが起きる時間。子どもたちが起きるように静かに。朝、光が窓の鏡戸を通して入ってくるなら、そっと。看護婦さんに見られないように——でも急いで！

語り始めの「もし」は仮定なのだろうか。ホールや代理司祭が何を意味しているかは、読み進めばすぐにわかる。しかし「あなた」と言っているのはだれなのか、そして「あなた」とはだれなのか。話しかけている者と話しかけられている者は同一なのか。墓は開いている。担ぎ手たちは「あなたの棺」をふたたび持ち上げる。「あなた」は病院の霊安室に運ばれる。「辛抱して」と呼びかけ、港から聞こえる船の「哭く声」が「出発の合図か、それとも到着の合図か」とたずねるのはだれなのか。さらに「あなたの背後の声」がいわば挿入されて、死へ向かう病人の様子を伝える。

「熱にうかされていたのが終わった」とあなたの背後でだれかの声が出る。「臨終の戦いが始まる。」(66)

これに対して、語りの声²³ ——と仮に呼んでおく——は反論する。「この人たちときたら！ 何を知っているというのだろうか？ さあ起きて行って！ 今がその瞬間！ みんな呼ばれて行ってしまった。」(66)

このような箇所は四箇所あり、次の箇所では背後の声が看護婦たちのささやきであることがわかる。「臨終の戦いね。」(69)の次に、「もう長くはかからない」(71)が来て、そして最後である。

²³ 本論では触れる余裕がないが、「鏡物語」の語りが「女性的」なものであることはしばしば指摘されてきた。Vgl. Marion Schmaus: Die Autorin tritt aus dem Spiegel. In: Herrmann, Thums (Hrsg.) 2001. S. 79-92, bes. S. 84f.

「終わった——」とあなたの背後の人たちが言う。「死んでしまった！」
静かに！ あの人たちには言わせておきましょう。(74)

これらの箇所は娘の生涯のできごとを区切って提示する役割を担っている。第一部は葬儀から息を吹き返すまで、第二部は墮胎から、恋人と別れ、子どもができるまで、第三部は恋人を愛し始めるまで、第四部は恋人と初めて出会うときから、誕生の瞬間までである。

しかし、これらの語りの巧みな戦術以前に、そもそもできごとを遡って語るということは可能なのだろうか。遡って語るとは、どのようなことなのか。映画を巻き戻すように、と比喩では言うが、語りを巻き戻すことはできない。当然のことながら、すべての因果関係、目的論的關係、そして自然現象も逆転する。代理司祭は「あなたが生きられるように」(63) 死者の祈りを唱える。心臓が止まっているのを確認するために、ひとりが心臓の上に身をかかめる。「急いで、まだあなたが死んでいるうちに。もうあまり時間はない。それは船のせい。朝がもう暗くなってきた。」(66) 「未来は過ぎ去った。」(71) 母が亡くなり、三日間、ろうそくの間に寝かされているが、それは「当時あなたがそうだった」(73) ことを思い出させる。花はつぼみになり、「つぼみは無に、無はまた果实に」(73) なり、子どもたちは試験ごとに、知っていたことをますますたくさん忘れてしまわなければならない。

鏡に映し出されるできごとの構造がもたらすもの——少なくともその一部——を示すのが、実際に「鏡」が事物として登場する場面である。「あなた」が墮胎のために訪れる老女の家「鏡」があるのだ。そこで「あなた」は要求する。

「私の子どもを生き返らせて！」

このことはまだだれも、この老女に要求したことがなかった。でもあなたはそれを要求する。鏡があなたに力を与える。ハエの汚点のついた曇っ

た鏡があなたに、まだだれも要求したことのないことを要求させる。(68)

老女はどのようにしてかはわからないが、「あなた」の要求にこたえ、「曇った鏡の中ではそれが成功する。」(68) 起こってしまったことを取り返す。その可能性を開いてみせるのが、鏡の構造のメタファーなのだ。もっとも鏡の構造は、それ自体の不可逆性をもっている。

鏡の中では、人が言うすべてのことは、忘れられるように定められている。
(69)

鏡の中では、人がするすべてのことは、許されるように定められている。
(70)

したがって、「鏡物語」でアイヒンガーがしているのは、時間の可逆性の可能性を提示することではなく、可逆性を考えることそのものである。ここでは時間の進行と逆行も、いわば反転させられうる対立項のようにとらえられていて、それが実際に反転させられることによって、これまでなかったもの、気づかれなかったもの、ありえないものへとおしひろげられた経験が構成されるのである。

7. 「可逆的」

「可逆的世界」の夢とは、どのようなものだろうか。一方通行の道を進んでいる者にとって、行ったり来たりできるという可能性だろうか。歴史の可逆性の夢は、時間のなかを行き来できるという夢だろうか。あるいは「歩行が屈従であるのに対し」、「自由と所有」である「飛行と泳ぎ」の願望だろうか。「泳

ぎと飛行は、人間にとって乗り越えがたい障害あるいは到達しがたい空間であるものを、容易な場に変え²⁴る。立体のなかを動く鳥と魚は、平面の上に生きる人間より大きな自由をもつものとして、しばしば混淆してイメージされてきたという。²⁴ アイヒンガーの「可逆的世界」はそのような自由の夢ではない。

赤瀬川源平の「宇宙缶」は、内側にラベルの貼られた缶詰で、宇宙を内部に閉じ込める。外部と内部を反転させてみせる装置である。『縛られた男』各篇は、それを少し思い起こさせる。自然と人間、進行と逆行、意識と物、変化と状態、受動と能動などの二項対立を形象によって反転させるアイヒンガーの物語は、対立を解消したり、総合したりするためではなく、対立において世界を見ているわれわれ自身に気づくための装置であると言ってよい。人間がその中で生きている秩序や条件をいわば可逆的なものとして見ること——

クリスマスがふたたびクリスマスに訪れるためには、その年を他の方向へ向かって貫いて進んで行かなければならないのかもしれない。盛夏を通り、四月と三月を通り、これらの難しくて醒めた月を通り、ふたたび十二月にいたらなければならぬのかもしれない。²⁵

宗教的なものであれ、政治社会的なものであれ、象徴的秩序が一度破壊されてしまった現在という地点に立つ者は、「可逆的な」ものとして世界を生きるべきなのだ。このようにして、アイヒンガーの「可逆的世界」は創出される。

われわれが生きる世界は、基本的に不可逆的な世界であり、それは身体的な上下、前後、左右という秩序から始まり、時間の流れに貫かれ、すみずみまで

²⁴ ジェラルド・ジュネット『フィギュール I』（花輪光監訳）、書肆 風の薔薇、1991年、10ページ。なお、本書冒頭の「可逆的世界」という章は、鳥と魚の自由がテーマなのではなく、バロックの想像力における鳥と魚の混淆、天空と深海——水面をはさんでの——の可逆性について語られている。

²⁵ Ilse Aichinger: *Kleist, Moos, Fasane*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991, S. 20.

社会的階層関係や意味体系に満たされている。アイヒンガーの『縛られた男』は、そのような世界をひっくり返してみせるが、何らかの対称的關係や地と柄の關係を形象化し、逆転したり、誇張したり、変形させたりすることによって、それを行う。形象化することがそれを可能にするのだ。形象化することは、それを見る視点を得ること、形象を柄として見る、ひとつ上の水準を、次元を得ることである。

アイヒンガーの文学における形象化は限度を知らず、「自然」が「縛られた男」になってサーカスに現れたり、時間が実際にできごとの始点への進行として提示されたりするので、われわれはすっかり驚いてしまう。それこそが、いつも自分たちの立つ「島」を信じ、いつもの姿の「川」を求めがちなわれわれに「海」を見せることなのである。

アイヒンガーの作品の感じさせるある種の「可逆的世界」は、一つの平面と思われるものを立体として見えるようにし、われわれを平面の上でのみ生きることから解放すと言ってもよいだろう。

湖では両方現実のものだ。鏡面と底の両方が。²⁶

「終末から始めて、終末へ向かって」が可能にする、平面からのこの脱出こそ、現実を承認しないアイヒンガーのしかたなのだ。決して過去にも現在にもとりこまれることのない「可逆的世界」が、『縛られた男』の物語世界であり、われわれの前に世界をふたたび開かせるものなのである。

²⁶ Ilse Aichinger: Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist, a.a.O., S. 30.