

記憶とアヴァンギャルド

——ヘルタ・ミュラーのコラージュ作品について——

山本浩司

1

座右に辞書類と並べて小箱が置いてある。特別な扱いを受けるのに格段の理由があるわけではない。はっきり言ってしまえば、処置に困って行き先が決まらないままにそこにいついてしまったというだけのこと。箱は少し上等な菓子折りのようで、外側は全体がワインレッドの厚紙でおおわれている。ただし、ふたを閉めても上のふたと下の箱のあいだに隙間ができるようになってるので、箱の内側に隠されている黒がタイルの目地のように残り、箱の側面に分断線が走るしかけになっている。

ふたの表面には、ワインレッドの地の真ん中に黒いイラストというか切り絵細工があしらってある。門扉のような三辺の黒枠に囲まれたなかに、小さな黒いテーブルがあってそのうえに人がかがみ込んでいる図だ。

決して上手なできではない。机は傾いているし、遠近法のせいで犠牲にされたのか、机の四本目の脚がかけているうえに、机の天板に比して脚が長すぎて、全体にどこか不安定だ。机と人物の関係に思いを凝らすと、その感はますます強まる。上半身をほぼ水平に曲げた彼は、一心に雑巾がけをしていると見えなくもない。しかしそれには下半身に異常な緊張が走っている。腕は手はどこだと探していくうちに、手が机とつながって一体化したように見えてくる一方、人物の上半身は下半身から分離して何か得体の知れぬ異物に変身していく。全体をじっと見つめているうちに、机と見えていた



ものが、今度は井戸や縦穴、煙突のようなものに見えてこなくもない。だとすれば、深みをのぞき込む人物はいったい何を考えてそうしているのだろうか。

この切り絵の謎を解くべく、ふたに記載された文字情報に目をやってみる。上辺には、やや縦長の装飾的な字体で「ヘルタ・ミュラー・監視人が櫛を手取る」と、下辺には、それよりやや小さな字体で、「立ち去ることと隊列から離れることについて・ローヴォールト」と、刻印されている。どうもこの文字情報は、絵とあまり関係がなさそうだ。言葉そのものとしても謎めいている。すぐに分かるのは、最初の「ヘルタ・ミュラー」と最後の「ローヴォールト」ぐらいのものだろう。前者はこの小箱の中身であるカードの制作者、後者はドイツの大手出版社の名前なのだ⁽¹⁾。このあたりで種明かしをすれば、当時このルーマニア＝ドイツ人作家に興味を持っていた筆者は、新刊が出たと聞いて勇んで注文したのだが、届いた奇妙な小箱に途方に暮れたのだった。

最初は出版社が限定版の絵はがきでも売り出したのか、と思った。というのも、なかには、書籍の内表紙にあたる二枚を別にして、ナンバリングされた94枚のカードが入っていたからだ。それぞれに切り絵細工やフォトコラージュと長短様々なテキストが、それもまるで怪文書のように、新聞や雑誌から切り取られたと思しき言葉が貼りつけられている。この形態的な異様さを抜きにしても、カードをばらばらめくっているうちに、それらが時候の挨拶に気楽に使うにはためらわれるような代物であることがわかってきたのだ。

注意深い読者なら、ふたの文字情報を見てすぐにその予想がついたかもしれない。表題の意味は不明だとしても、少なくとも「監視人」「立ち去ること」「隊列から離れる」といった語からは、作者ミュラーがチャウシェスク独裁政権下のルーマニアから脱出したドイツ語作家だという予備知識さえあれば、逃げ出したいという渴望が、この作品の中心主題をなすだろうという推測が立つ。問題は、「国外脱出」が、見つければすぐ銃殺される決死の跳躍だったということだ。本作品に死の影が強く差しているのはこの理由による。

もうひとつこの表書きから読み取れるのは、コラージュのテキストの多義性ということになるうか。切り絵の読みがいろんな可能性を広げていったように、テキストにも多義性が侵入している。「隊列から離れる」と差し当たり訳した副題の Ausscheren は、国を離れるという意味と仲間を裏切るという意味の二重性を持つ一方で、切り絵細工の「はさみ」(Schiere) をも含みこみ、「切断する」という意味もはらんでいるだろう⁽²⁾。そしてその点ではこの作品の断片化という創作原理を予示している。

一方、表題に関していえば、実は表紙とまったく同じ図柄が使われたカードが別にある（コラー

(1) Herta Müller: Der Wächter nimmt seinen Kamm. Vom Weggehen und Ausscheren. Reinbek (Rowohlt) 1993. 以下この作品からの引用は、カードの番号を示す。

(2) Vgl. Harald Hartung: Ausscheren, Einscheren. Herta Müllers apokryphe Postkarten. In: FAZ vom 28. 8. 93.

ジュ Nr.49)。添付されたテキストにも「監視人が櫛を手取る」という言葉が含まれているので、テキストが長くなった分、絵解きが容易になるのではないかと期待されるのだが、その期待ははぐらかされる。全体に言えることだが、カードの絵とテキストは関連性が希薄な場合が多く、むしろイメージと言葉の齟齬を、断片化という創作原理に忠実に、可視化しようとしているかに見えるさえるのだ。

Dieser schwarze Kasten ist
keine Lampe und keine
Stille
es ist der
Fahrstuhl
Fahrten mit Strom
im SPIEGEL Licht
wie eine Zahnbürste
und der Wächter
nimmt seinen Kamm
kann den Knopf
auf die Dauer
nicht halten.

この黒い箱は
ランプじゃなく いかなる

静寂でもない

それはあの

エレベータ

走行たち 電気での

鏡 のなかに 光

歯ブラシのように

そして監視人は

櫛を手取る

ボタンを

永久に

押さえてはおけない

このコラージュでは、フォントや字体、字の大きさに大きな偏差が見られ、なにやらいわくありげだが、こうした志向はこのコラージュ集ではどちらかといえば少数派にあたる。たいていはほぼ同じ大きさの字が使われていると言っていいだろう。他方で、外見的な特殊性を除外すれば、このコラージュのテキストは全体の傾向を典型的に示している。わりと平易な語彙が使われているし、構文を暴力的にねじ曲げているといった印象もあまりないのだ。ただし、それによって構成される文章の読解は決してたやすくはない。「監視人」も「手取る」も「櫛」も基本的な語彙なのに、それらで構成される文章が確定的な意味の像をなかなか結ばない。「監視人」も国境警備兵や看守、あるいは秘密警察の人間だとすれば、その権力の手先が銃ではなく、「櫛」を取り出すという点に、つまりは武力よりも身だしなみ、ひいては美を選ぶ点に、ミソがあるのかもしれない。しかし逆に、もしもイラストの井戸状の開口部が垂直方向への脱出口を示唆するのだとすれば、「櫛」は「柵」や「釜」のように、逃亡者がすり抜けられないようにする障害物、場

合によってはその命までを奪う危険な罠である可能性も同様にあるだろう。

2

ところで全体主義国家の日常を描くには、どんなやりかたがあるだろうか。エピソードをこれでもかこれでもかと積み重ねることによって悲惨を体験させようとする手が一般的だろう。例えば、飢餓、停電、寒波、他方で、権力者の墮落、贈賄汚職、個人崇拜、洗脳教育、党のこと。あるいは非合法中絶、絶望に発するアル中や狂気や自殺、監視、尾行、家宅搜索、家宅侵入、検閲、脅迫状、盗聴、尋問、いくらでも数え上げられる。家族愛や友情なども秘密警察の前では無力であり、配偶者、親友の裏切りも決して珍しくはなかった。

これだけの異常事態の積み重ねがあれば、ドブ板リアリズムで書いていっても、体験の重みによって、十分に読者の興味はひくに違いない。しかしそれでは、義憤を覚えさせるというよりも、覗き見趣味を満足させるにとどまることが多い。いわば形を変えたエキゾチズムに過ぎず、すぐに飽きて別の対象を探し求めるというのが悲しい現実だ。90年前後にルーマニア=ドイツ人文学が注目されたのには、多文化主義のブームとともに、こうしたエキゾチズムのおかげがあったのは否めない。ヘルタ・ミュラーの小説やエッセイの記述にもこうした読者の下心を満足させる情報が含まれていた。そしてそれが過去へこだわり過ぎている、もっと今現在のドイツの現実を書くべきだ、という批判をやがて招くことになる⁽³⁾。

さらに、全体主義の経験を小説のかたちで描こうとした場合に、陥りがちな危険がある。東欧革命を背景にして友(愛)情とその裏切りの物語を描こうとすると、89年という年がゴールとして、解放として設定されがちだということだ。物語は政治的抑圧からの個人の解放の物語として展開されてしまう。その際、友の裏切りは、すでにスパイ小説などの常套手段であって、工夫なく物語る限りは、たとえ真実であったとしても、そうしたフィクションの後追いにさえなりかねない。

こうしたなかで、ヘルタ・ミュラーがその最初の長編小説『キツネはあの頃もう狩人だった』(1992)で選択したのは、ストーリーの糸よりも、場面場面を重視する語り的手法だったように見える。チャウシェスク独裁政権崩壊前夜に取材しながら、しかもストーリー展開の原動力に友情とその裏切りを置きながら、ストーリーよりも、それぞれのシーケンスが重要視されたのだ。物語は政権崩壊へと一気になだれ込んで行くのだが、そこが終点とはならず、何も解決しないままに終わる。友情の物語にしても、いくつかの物語の束のひとつに過ぎず、それが物語展開のメインイベントを形作るわけではない。むしろ場末の荒廃しきった風景だの、工場の錆びついた金網だのの細部が、物語に拮抗して自己主張するような小説なのだ⁽⁴⁾。

(3) Vgl. Ernest Wichner: Herta Müllers Selbstverständnis. In: Text + Kritik. H.155 (Herta Müller) Juli 2002. S.3-5.

(4) 詳しくは、拙論『モザイクと化した世界』(『早稲田ブレッター』7号)2000年、3-18頁を参照のこと。

このような一幅の絵を切り取って示すという傾向は、初期の短編『ぬかるみの世界』(1982)にも顕著だった。この小説では、ルーマニアのドイツ人村が牧歌としてではなく、ナチ的メンタリティの巣窟として糾弾されるのだが、その批判は夢見がちな少女の視線からなされる。そこには一貫したストーリーはなく、ごく普通の農耕儀礼が、むしろ牧歌的な農事が、禍々しさの徴のもとに異相化されたタブローの連続として示される⁽⁵⁾。第二作以降の長編小説では、ストーリー展開が重視されていくが、にもかかわらず、そこにはつねにある種の余剰が、ストーリーの滑らかな進行にブレーキをかけるものが残っていると見えそう。ブレーキが言い過ぎならば、場違いなところに紛れ込んでしまったカットというべきか。

例えば、『キツネはあの頃もう狩人だった』ならば、「市電の線路の上に、轢かれたスイカが落ちていいる。その赤い肉にスズメが群がっている」⁽⁶⁾といった情景描写があげられる。この赤い果汁への作者の異様なこだわりは、『今日ではできれば自分に会いたくはなかった』(1997)で同様の場面が繰り返されることから明らかだろう。「歩道にはぐちゃぐちゃになったスモモがおちていた。スズメバチが腹一杯に貪っている。卵からかえったばかりのも、年老いたのも」⁽⁷⁾。もちろん、前後の文脈が絶望や死の恐怖に染めあげられている以上は、これらの情景描写は、寓意ともとれようが、それ以上にこの情景に作者自身が魅せられていると感じられはしないだろうか。

ミュラーは愛読書としてトーマス・ベルンハルトとともに初期のハントケをあげているが、この種の瞬間への偏愛と伝統的な物語の拒絶は彼らにも通じる傾向だといえる⁽⁸⁾。とりわけハントケは、例えば小説『ペナルティキックを受けるゴールキーパーの不安』では、世界を解読するコードに異常をきたした人物を主人公にすえることで、言語や身ぶりによるコミュニケーションの自明性に疑問を突き付けている。殺人犯の逃亡という体裁をとりながら物語はサスペンスを徹底的に欠落させる。この作品を映画化したヴィム・ヴェンダースは、周知のように、「物語の映画」と「提示の映画」を区別した上で、後者に肩入れし、途中で脈絡なくリングのショットをはめ込みさえした⁽⁹⁾。またハントケにしても、みずからメガホンをとった『左ききの女』では、列車の通過の瞬間に一斉に揺れる土手の草の震えのショットを何よりも重視する姿勢を明確にしていた⁽¹⁰⁾。そうした試みに近いものが、ミュラーの記述にも感じられる。

(5) Herta Müller: *Niederungen*. Berlin (Rotbuch) 1984.

(6) Herta Müller: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Reinbek (Rowohlt) 1992, S.70.

(7) Herta Müller: *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet*. Reinbek (Rowohlt) 1997, S.137.

(8) この二人にインナーホーファーを加えて、ヘルタ・ミュラーと比較対照したものに、Paola Bozzi: *Langsame Heimkehr oder der Betrug der Dinge. Zu Affinitäten zwischen Herta Müller und Thomas Bernhard, Franz Innerhofer und Peter Handke*. In: *PHiN* 6/1998がある。ただし彼らの反郷土文学性に焦点を当て過ぎた嫌いがある。

(9) 梅本洋一／鈴木圭介／山下千恵子(編)『天使のまなざし——ヴィム・ヴェンダース、映画を語る』フィルムアート社、1988年。34頁以下参照。

(10) Vgl. Peter Handke: "Durch eine mythische Tür eintreten, wo jegliche Gesetze verschwunden sind". In: R.Fellinger (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985. S.240.

となれば、物語とはこうした提示的なシーケンスの連続体にすぎず、それは極端に言えば、カードの連続ということになるかもしれない。その意味で、コラージュはミュラーの作品世界の本質的な部分を規定しているといえそうだ。

3

ヘルタ・ミュラーがコラージュ作品を発表したのは、この『監視人は櫛を手取る』が初めてでもなければ唯一のものでもない。読者の目にこの種の作品が触れることになったのは、恐らく、コラージュが各章の扉に1枚ずつ置かれた講演集『鏡のなかには悪魔がいる』(1991)が最初だろう。ただしまだフォトモンタージュの方が中心でテキストが異常に短かったりする不均衡が目立った⁽¹¹⁾。そして93年には本作が、その後2000年には『髪結び目に住む淑女』⁽¹²⁾が出版されているし、02年に出た『テキストと批評』のミュラー特集号でも新作五篇が披露されている⁽¹³⁾。小説が97年を最後に発表されていないなかで、これは驚くべき関心の持続であるだろう。

このなかで『髪結び目に住む淑女』についていえば、本作との違いは、まず形態として、本の形に綴じられているという点にある。頁番号を打ってはいないけれど、カードと違って同時に何枚も目の前に広げることができないなど、テキスト配列の任意性の追求という点では、後退したように思える。たしかに、テキストもフォトコラージュもカラフルになり、技術的には素人目にも明らかに腕を上げているし、韻も踏んだテキストは限りなく詩に近づいているといえるだろう⁽¹⁴⁾。ただし、巧拙と作品の力とは必ずしも連動するものではあるまい。どちらかといえば稚拙な93年のいわば処女作にここでは絞り込んで考えることにしたい。

インタビューでの回答を信じるかぎり、ミュラー自身は、コラージュ作品を小説の「準備作業」であり、言語感覚を鍛える「練習」⁽¹⁵⁾だと位置づけている。その利点は、「すでにあるものから選ぶ」ことにあるという。まず新聞や雑誌から気になる単語を切り取る。切り取った単語を名詞、動詞、形容詞、その他(代名詞、数詞、副詞、接続詞、冠詞)に分けて、机のうえに広げる。並べて入れ替えたりして、二三日寝かせたりもするらしい。「遊び」としてはじめてらしいが、ついには積極的な意味まで見いだせるという。「最近韻も踏むようになりました。まさにあの軽やかさです。散文ではまだそこまで行き着いていません。深い痛手と恐怖が私を萎えさせるのです。しかしここではそれから抜け出せます。まったく別の領域です。あの領域のそとで、ほとん

(11) Herta Müller: Der Teufel sitzt im Spiegel. Berlin (Rotbuch) 1991.

(12) Herta Müller: Im Haarknoten wohnt eine Dame. Reinbek (Rowohlt) 2000.

(13) Herta Müller: Fünf Collagen. In: Text + Kritik. H.155 (Herta Müller) Juli 2002. S.59-63.

(14) Vgl. Norbert Otto Eke: Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht. In: Text + Kritik. H.155, S.72ff.

(15) Breverly Driver Eddy: "Die Schule der Angst". Gespräch mit Herta Müller, den 14. April 1998. In: The German Quarterly, 72, 1999, H.4, S.336.

ど痛手の、私が持ち込んできた人格の外側で、こうしたコラージュのなかでは軽やかに体を動かせるのです。短いテキストは長いテキストとは進み方もまったく違っています。そんなに多くを引きずらずともすみます。見通せますし、違ったように動くことができ、出入りもまったくやりかたが違います。そんなにプレッシャーもかかりません。小説ならば何ヶ月も同じ事柄にかかりきりです。この糸にすがってつねにこの糸を出発点にして先に進まなくてはならず、全体を見通しておかなくてはならないのです。こんなに短い物を作るときには、それはほとんど遊びみたいなものです。骨を折りつつ同時に息抜きをしているようなものです。短い物のときには少なくとも長い物からの息抜きができます」⁽¹⁶⁾。作者自身はこう語ってはいるが、物語の連続性の枷から自由になろうという志向性は、すでに述べたように、ミュラーの小説にも潜在する傾向である。

さて、このコラージュの発想はいったいどこから来たのだろうか。70年代のほんの一時期ルーマニアは小春日和のような自由化の時代を迎えていた。ドイツ語系の作家にとっては、それまで、「血と土の文学」「外地ドイツ人文学」につながる郷土文学か、戦後スターリン主義のなかで保護育成されたお定まりの社会主義リアリズムか⁽¹⁷⁾、しか手本がなかったわけだが、この時期に西側文化の洗礼を奔流のように浴びることになる。ヘルタ・ミュラーもその準構成メンバーであった、リヒャルト・ヴァーグナーらの「バナート行動隊」の回想録によると、当時彼らが熱狂的に読んだのは、ブレヒトやカフカなど西側モダニズムの文学だった。そうしたなかでやや虚をつかれるのは、彼らにとって具体詩派の「ウィーン・グループ」やハイセンビュッテルが大きなアクチュアリティをもっていたという事実である⁽¹⁸⁾。西側では政治詩と対立するものとして扱われがちだった具体詩だが、ルーマニアでは同時代のアヴァンギャルドとしてアクチュアルだった。「バナート行動隊」の作品には、その安直な模倣としか見えないものも散見されるが、彼らに取ってリーディングなどライブ活動が大きな役割を演じていたことを考えれば、この受容のされかたも不思議ではない。

そもそもコラージュやモンタージュというのは何か、概念史をごく簡単におさらいしておこう⁽¹⁹⁾。そもそもコラージュ／モンタージュとは、美術や映画で映像なり絵の断片をカットによってつなぐ手法であり、これがやがて、さまざまな起源の引用を寄せ集めるアヴァンギャルドの文学的方法に転化されたのだという。この文学的なコラージュ／モンタージュ技法は、「近代都市

(16) Ebd., S.338f.

(17) Vgl. Anton Scherer: Deutsche Literatur im Banat (Rumänien) nach dem 23. August 1944. Künstlerische Normen, politische Tendenzen, typische Vertreter. I. Graz (Donauschwäbisches Bibliographisches Archiv) 1997. S.3ff.

(18) Vgl. Ernest Wichner (Hg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1992. S.9.

(19) Vgl. Viktor Žmegač: Montage / Collage. In: Dieter Borchmeyer / Viktor Žmegač: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a.M. (Athenäum) 1987. S.259-64; Karl Riha: Collage, Montage. In: Walter Killy (Hg.): Literatur Lexikon Bd.13. Gütersloh/München 1992. S.155-58.

の経験と近代的な科学技術のエスカレーション」による「知覚の変化」と密接に結びついている。「同時性」がキーワードとなり、イタリア未来派は異質な物の同時性を描こうとしたし、ダダイストたちも「同時詩」の試みをしている。

新聞の切り抜きを使う手法はすでにキュービズムに先例があるが、既成の画像、テキスト素材からフォトモンタージュを作ることを徹底させたのはダダだった。機械と生体の接合などの特徴がある。ベルリン・ダダのフォトモンタージュになると、挑発的カリカチュアの意図も強くなる。文学領域でいえば、ハンス・アルプ、ラウル・ハウスマン、クルト・シュヴィッターズらの名前があげられる。これらアヴァンギャルド運動はナチズムによる断絶をへて、戦後いわば新たに発見される。とりわけコラージュ／モンタージュに価値を置いたのは、ウィーン・グループとハイゼンビュッテルらだった。今日この手法は、コマーシャルリズムの常套手段に墮す一方で、間テクスト性の文脈で注目され直されている。作家がさまざまなディスクリブルをアレンジする場合のマテリアルを配置する手法として、だ。

こうした先行するモンタージュ技法に対して、ヘルタ・ミュラーのスタンスは少し異なっているように見える。まず同時代の権力に対する風刺性は、ミュラーの徹底して後ろ向きの姿勢からは生まれようがない。彼女のコラージュ作品は、過去に捧げられている。『監視人は櫛を手取る』もその例外ではない。死のイメージが色濃いと言ったが、もっと正確に言えば、死者たち、逃亡途上で射殺された人々、自殺した人々、あるいは自殺に見せかけて殺された人々、そうした人たちの記憶を繰り返し甦らせようとする試み、それがこのコラージュの主題なのだ。一言で言えば、「彼らの棺はいまや脳のなかにあり／語っている かすかな声で、そして私の声を貪っている」(Nr.4)という言葉に集約できるだろう。

第二に、大都市と科学技術というキーワードがミュラーには異質だ。たしかに顔や身体の断片化は彼女のフォトモンタージュにも頻出する。しかし使われている語彙や写真からして農村社会に由来するものが多く、大都市の多面性やスピード感はほとんど関わっていない。かつてナチス時代の農民文学において、「算術的概念的思考」や「商業主義」に毒された都市生活に対して、「土との融合」に基づいた「自然と健全な秩序」として賞揚された「農民精神」の牙城ともいべき、「外地ドイツ人」の村の有機的統一性の幻想⁽²⁰⁾を、同時にまた全体主義国家の統制を、言語的断片化によって打ち砕くことにエネルギーを向けているのだ。農村と全体主義国家における画一化に対する抵抗の手段として、コラージュは捉えられているといいだろう。

しかしもっとも大きな違いは、彼女が完全なる無意味を志向していないという点にあるだろう。ダダイストで、同じくルーマニアを故郷とするトリスタン・ツェラは、ダダの詩の作り方を語った文章で、新聞紙を適当に切って帽子に入れ、適当に並べれば作れるとして、偶然性にすべてをかけた。同様の試みはハウスマンなどにも見られる。こうした「一切の統辞法を否定し、言語か

(20) エーリヒ・トルンツ (山崎八郎訳)『ナチス文学の主潮』育生社弘道閣 1941年、55頁以下参照。

ら意味を追放する試み」⁽²¹⁾を、ヘルタ・ミュラーは選ばなかった。同じように無個性な新聞記事を素材として選びながら、意味にこだわる姿勢は際立っている。どうした基準で単語を切り取るのか、と問われて、彼女は色や大きさではなく、「言葉だけ、意味だけが重要だ」と端的に答えている⁽²²⁾。また別の点でも、ツァラとは違っているし、現代の間テキスト性的関心とも違っている。というのも、ツァラは「帽子のなかの言葉」と並んで、コラージュの試みをしているのだが、それは引用の織物として作られていた⁽²³⁾。これに対して、ミュラーのテキストは「厳密に言えば、文学的コラージュではない。ヘルタ・ミュラーはたしかに見つけられたもの（発明されたものではなく）を新聞の切り抜きというかたちで使っているけれど、しかしこの切り抜きは最小の意味論的単位に切り詰められている。つまりミュラーは引用ではなく、言葉というマテリアルを使っている」⁽²⁴⁾からだ。

4

本作品のコラージュにはいくつかの種類がある。ひとつには、フォトモンタージュの方がカードの全面を占めるなど先行していて、それに短いテキストがお飾りのように付いているものがある⁽²⁵⁾。字の大きさにでこぼこがあるのはこのタイプが多い。彼女のインタビューの言によれば、「遊び」としてはじめたという最初期の形態に属するものだろう。それが証拠に、次のコラージュ集『髪の結び目に住む淑女』ではこのタイプはほとんど姿を消している。次に、例外的に続き物がある（Nr.43-46）。これは珍しく絵と深く結びついて意味を構成し、四枚のカードがそろって一種の小話を作るのだが、これも一回限りの試みだったようだ。第三に、これが一番数の上でも多いのではないと思われるが、表紙に出てきた黒い人物がさまざまな姿勢を取っているものだ。これと第一のタイプの間形態とでもいうべき、黒い人物の代わりにフォトモンタージュが使われているものがある。それが第四のグループを形成している。

すでに述べたように、彼女のコラージュが文法的な構造を破壊するということはあまりない。差し当たりの読解の障害となるのは、句読点が廃されているということだろう。もっとも、必要な場所にはなく、あってはならないところに残っていたりするので、句読法の恣意的な運用というべきかもしれない。意味を構成する単位、文や文節、分詞構文などが、句読点で区切られていないため、次に読者が頼るべき指標は改行ということになるが、改行による意味の句切りはかなり当てにはなるものの、どうしても最終的な曖昧さは残る。このため、意味上の句切りが

(21) 塚原史「言語破壊装置としてのダダ」（塚原史『プレイバック・ダダ』白順社1988年、53頁。

(22) Beverly Driver Eddy: "Die Schule der Angst", a.a.O., S.337.

(23) 塚原史『ダダ・シュルレアリスムの時代』ちくま学芸文庫 2003年、95頁以下参照。

(24) Norbert Otto Eke: Schönheit der Verwund(er)ung, a.a.O., S.71.

(25) Vgl. z.B. Collage Nr.8, 13, 17, 22, 25, 32, 47, 53, 55, 56, 62, 65 u. 80.

明確にはならず、意味の単位は前後につながりを残しつつづけている。

その一方で、単語と単語の間には断絶がある。単語がそれぞれ別個の紙片からなることで、文章のなめらかな連続性が視覚的に寸断されるのだ。語と語の間に紙片の空隙が生じることによって、いかなる文章も、どこかで語られた言葉の寄せ集めにすぎず、糊塗しきれない非連続を抱え込んだ脆い作り物であることが暴露されてしまうのだ。

そのうえ、単語そのものがずたずたに寸断されている場合も少なからずある。一語が複数の紙片で合成されているケースだ。もちろん、動詞の人称変化語尾や形容詞の格語尾のように、語末だけ加工したものも多い。これなら技術的な問題として理解できるし、分綴としても違和感なく受け入れられる。ところが、珍しい語や造語ならいざしらず、ごく当たり前の単語であっても二か所も三か所も亀裂の入っている場合があるのだ。たまたま適当な紙片が見つからずに、作者がやむを得ず選んだ手段だということは十分にありうるのだが、例えば変音記号のウムラウトは、別の紙片を当てるのではなく、あっさり手で書き加えている微笑ましさと比べるならば⁽²⁶⁾、何らかの意図を感じざるを得ない。「どんな／ことばにも／食い込んでいる／何かが／それには／深みも／ぎょっとするような何かが」という〈コラージュ Nr.58〉があることを思えば、かなり確信犯的に単語に亀裂を走らせているのではないかと推測される。カードという形式をとることによって、物語の連続性を分断するという方向を押し進めたわけであるが、さらにシーケンスを構成する構文が寸断され、ついには単語までが解体されたといえそうだ。

例えば、k/au/ftと三枚の紙片で作られることによって、「買う」という何でもない行為がなにやら異様な行ないに見えてくる（コラージュ Nr.11）。そしてそれぞれの紙片がどんな単語から切り取られてきたのか、思いを馳せると、ねずみ算式にこの語はその意味を増幅させていく可能性をはらむだろう。例えば、auなら、この語を含む任意の単語が潜在的に指示されてしまうわけだ。とりわけこの語の目的語が「タバコ／電球、薪と紙／外套そしてエージェント」となっているだけに、この語の異様さは強まる。

もうひとつ例をあげよう。「別れが／顔に／あたる／睡眠が／数々の喪失の痛手を／引き受ける／配達人の鞆がさまよい／数えあげるあばら骨を／朝のなかへと（Der Abschied / kommt / in / s Gesicht / Der Schlaf / übernimmt / die Verluste / eine Botentasche wandert / zählt die R / i / p / pen / in den Morgen）」（Nr.23）。このコラージュでは「あばら骨」に執拗に刻みが入っている。テーマの上では、やはり国外脱出の試みが取り上げられていると見て間違いないだろう。親しい者との離別が顔面を殴られるようなショックとして体験される。このような喪失は、複数形で示されているように、一回限りの経験ではない。この損害を引き受けさせられる睡眠は、もはや休息の用には立たず、悪夢にうなされる眠られぬ夜がつづくものと見える。Botentasche

(26) Vgl. z.B. Collage Nr. 47: "Sch/l/ä/f/en", Nr.78: "Wunsch/e" u. Nr.93: "Sch/lä/fe".

とあるのは、手近な辞書には登録されておらず、死亡通知書を運ぶ郵便配達夫の鞆を想像すればいいのか、それとも骨壺のようなものを思い浮かべるべきか分からないが、それがいわば虐殺された友らの骨をひろく役回りを果たしているらしい。この果てしのない追悼の作業は、朝まで、眠れぬ夜の果てるまで、続けられる。と同時に、テキスト最後の「朝」は、忘却の闇から光のなかに死者たちを連れ戻す想起の作業を指示もしているだろう。

この種の単語の解体からは、えせ語源的なお遊びを展開することだってきつと可能だろう。そうした安易な言葉遊びに淫することを妨げ、厚化粧によって表面上滑らかに見えるファサードに隠されたひび割れを暴く方向にミューラーを向かわせているのは、この作品全体に通底する死者を悼む姿勢であろう。最新エッセイ集でも言われているように、このファサードとは、一方で言葉と世界との一致に何の疑いも抱かない家族や村社会の言語感覚であり、他方で政権の破綻を言葉で糊塗していく全体主義国家による言語統制である⁽²⁷⁾。こうした言語の統制を破るには、文字どおり既存の言語を使いながら、それを歪ませて空隙を作るしかないのだ。

その意味で、忘れてならないのは、手仕事というこのコラージュの性格である。そこに古き良き時代のぬくもりを見ようというのではない。紙片の処理の杜撰さのことを言いたいのだ。フォントや字体、色などを変えるという操作は、今ではワープロ処理の基本中の基本だろう。それを使った文字の遊びは広告のコピーにいくらでも例がある。しかしそうしたスムーズな加工法に対して、手仕事は、まさに杜撰であることによって抵抗するのだ。

例えば、一行のなかに単語がきれいに配列されずに、上下にぶれている (Nr.11)。全体に斜めに傾いている。あるいは、切り取った紙片のなかに、本来必要のない痕跡が残されている。切り取った単語の前の行にあった単語の g などの尻尾が残っていたり、次の行の f や l などのとさかが残っていたり、先行する単語や後続の単語の冒頭の語のかけらが残っていたりもする⁽²⁸⁾。また紙片の単語が始まるまえに意味不明の空白が生じていることもあれば、ダッシュが削除されずに残っているケースもある。要するに、ゴミというかノイズがとても多いテキストなのだ。

このノイズが作者性を保証する一回限りのものだと言いたいわけではない。そのような作者性への願望はそもそもコラージュという手法によって否定されている。ゴミは単語がこことは別の場所、別の文脈にあったということを示すまごうかたなき痕跡なのだ。使われているすべての単語が、本来いた場所から無理矢理引きはがされ、別の文脈に移植された仮の存在だということになる。恐らく作者自身は、言葉が置かれたもとの文脈が記憶の片隅に残っていて、新しく作られた意味の構成との落差に苦笑したり、どきっとしたりしているに違いない。手あかにまみれたジャーナリズムの表現をして、死者への手向けを語らせるという試みなのだから。ただし、この新しい意味の生成は、後ろ髪を引かれるようにして元の文脈に帰りたがる語たちによって、つねに脅か

(27) Herta Müller: Der König verneigt sich und tötet. München/Wien (Hanser) 2003. S.7.

(28) Vgl. z.B. Collage Nr. 2, 26, 88, 89 u. 92.

されている。コラージュとはそうした危うい形成物なのだ。

5

すべてがばらばらになってしまわないだけの強度をコラージュ群に与えているのが、一貫して保持される死者たちへの思いである。それぞれのコラージュは、死者たちへの接近の試みといってよい。ただし、語と事物との対応関係も、語と語によって形成される文章の連続性ももはや信じられていない以上、この死者への接近はかならず挫折せざるをえない。作者にできることは、死者たちを取り囲む沈黙の回りを旋回しつづけることだけだ。こうしてコラージュ集は、「さまざまな死のかたち」を変奏することになる。こうであったかもしれないし、あるいはこうであったかもしれないという可能性をさぐっていくことで、たとえそれぞれの試みは沈黙の中心にたどり着くことはできなくとも、その挫折の残骸によって、直接は名指しえないものを否定形のかたちでも浮かび上がらせることができはしないか、と期待して。

そうすると、コラージュのなかでは主体たる〈私〉の位置も安泰ではない。〈私〉も複数化してこざるをえない。インタビューなどによると、ミュラーは親友が公安のスパイだったという経験をもつらしい。この友の裏切りは、『キツネはあの頃もう狩人だった』でも中心主題のひとつだったし、本コラージュ集でも「女ともだちはとっくのむかしに秘密警察に買われていた」(Nr.2) や「かくして女ともだちは嘘をついた ある約束を信じて 彼女にとっては手遅れになるところだった／内側にすわっていたという希望を抱いていたので 外ではもう私の方向めがけて石がつぎつぎに飛んできた」(Nr.7) といった描写にこの体験は反映していそうだ。しかしこのコラージュ集は体験の単純な再現ではない。〈私〉は分裂して〈私〉を追跡するスパイにもなりうるのだ。「わたしにはわかる。他人を危険に／陥らせるとあとでその人は兄弟のようになる (...)／／わたしはスパイ報告書を書く それがどうかした。／報告書は親密の度をますためのもので／くるぶしを抜けて顔へと／それでがたがたいう人は、決して目に見えない鞆をもったことがない／そして事情がわかっていないのだ」(Nr.28)。ここでは追う者が追われる者に、追われる者が追う者に逆転する倒錯さえ表現されている。動物や事物と人間の区別が無効にされるのは、擬人法などの比喩表現を駆使するミュラーの散文の特徴だったが、ここでも安定した〈主体〉の居場所はない。想起する主体自体が足下に不動の基盤をもたないために、想起の作業は、無数の「死のありよう」という悪夢の連鎖のなかに〈私〉を巻き込んでいかざるをえない。

悪夢の連鎖のなかに、死は、「飛び降り」(Nr.3, 34, 38, 82)、「縄」(Nr.27, 36)、「首のまわりの革ベルト」(Nr.35) や「首つり」(Nr.28, 38, 52, 64) というかたちで何度でも招き寄せられる。なかでも目立つのは「逃亡」「逃亡者」の文字だろう。国境はたどり着けそうでつけない場所として提示される。「去っていった者、駅が身を横たえた／彼の口のなかに／パスポートは鉛できていた (Der da ging, dem legte sich der Bahnhof / ins Maul / der Paß war aus

Blei)」(Nr.5)。旅立ちの起点となるべき駅が、逃亡者の口のなかに突っ込まれるというかなりグロテスクなイメージだが、少なくとも彼の口が封じられているのは確かだろう。旅券が鉛だというのは、偽造旅券とか、スタンプが押されていないとかの無価値性を暗示するとともに、断ち切りがたい過去の重みという含意を読み取ることもできそうだ。さらに鉛を弾丸ととれば、この旅券はもはや死者の国への出国にしか役に立たない、ということになる。

駅や鉄道とともに多いのが川を越える試みとその挫折の描写である。「国の川床では棺に寄せた口のそばに歓談が佇む」(Nr.9)。なかでも次のコラージュは死屍累々たる風景を見せている。

Donau
Landschaft im Rücken
Soldaten Ferngläser Hunde
kleine Hecken und
Wildblumen mit Jagdfieber
die Männer Wasser im Mund starr
kein Atem und aufgeblasen
Gestank liegt später
Flußbett aus dem Haar
wie es läuft über alle
auch der Sommer

ドナウ川
背後にした 風景、
兵士たち 望遠鏡 番犬ども
小さな柵 そして
野花 狩猟熱に つかれた
男たち 口には 水 硬直して
息はなく そして ふくれあがった
異臭は もっとあとで ただよう、
髪できた川床
どんなふうに、すべてのひとつの上を
夏が進んでいこうとも。(Nr.14)

ここでも国境警備兵の監視体制が語られているのだが、五行目の「野花」が、自然そのものが体制に順応するかのように、「狩猟熱」に取り憑かれているのが無気味だ。以下は水死者の描写で、川床に積み重なる死者の髪の毛のイメージは、何事にも動じずに経過する季節の無情と相まって、忘れがたい印象を残す。

またドナウ川ばかりではない、地続きの国境地帯では、穀倉が血塗られたものとなる。

「穀物は抵当にとったくるぶしを、骨をわが物にする／眠りのなかでネズミが服を洗う空では八月と十月が太陽を前に罪深くさまよう／歯のエナメル質は子供の歌のままだった／奪われ／撃たれ／当てられた／肺があたたかい獲物」(Nr.19)

「眼鏡／歯茎／膝が草むらに横たわる／殺されて 三角 土がまるでちがう」(Nr.20)。

こうしたなかで、地下や空中に期待がかけられる。スコップを許されるモグラ (Nr.9)、対価を払わずとも地下を掘れるモグラ (Nr.11) に羨望の眼差しが向けられる。雲と渡り鳥のように、自由に越境する存在に夢が託される。この果たせぬ夢は空を大河としてとらえることでひとときの実現をみるのだ。

Freunde die laufen
dem Land zu entgehen die Hecken
nach oben geflohen über die Grenze
hinaus Schiffe im Himmel
straflose Vögel in Wassertiefen
grüner Wind bläst ins Nest

友らかれらが駆け出す
国から逃れるため茨の茂み
上へ逃れた、国境を越えて
船団が空に
罰せられない鳥の群が水の深みに
緑の風が巢に吹き込む

aber geflüchtet war das nicht
sie gingen um zu blüten
und lagen getötet
im Rücken

しかし逃亡しおおせなかった
彼らが去ったのは流血のため
そして殺されて横たわった
背後に (Nr.18)

別のカードにも「ひとひらの雲が逃げようとした／命を落とした。亡命する代わりに」(Nr.84)とあるように、期待はつねに幻滅に変わらざるをえない。〈コラージュ Nr.18〉の最後の「背後に」は、auf dem Rücken でない以上、死者たちが仰向けに倒れているさまを指しているのではなく、話者に結びつけて考えるべきだろう。だとすれば、これは生き延びた者を良心の呵責で責めさいなむ記憶だろう。「東の歳月を駅のコインロッカーに脱ぎ落とし」(Nr.49)でも、「東を外套のようにテーブルの上に置こうと」(Nr.63)しても、過去はひとつには追跡者の影としてつきまとう。「いずれ犯罪者が国の言葉でドアをたたく」(Nr.79)。他方では、どんなに新しい生活になじんだように見えても、「爪のしたの血」が過去を忘却の淵に沈めることを妨げるし、「部屋のなかの洗濯物の山が船を思い出させる」(Nr.81)のである。

[夕方空は縁を赤くして横たわるそれは／頭のなかのかつての夕焼け、かつての別れではない

Abends liegt ein Himmel mit rotem Rand Es ist kein
Abendrot kein Abschied von damals im Kopf nur Leute
und Straßen sind verstrickt in den Abstand
keiner hat einen Flüchtling im Kopf
Exil das ist nicht eng
außer wenn drinnen in der Stirn die Stimme so laut
wird wie auf dem Flur

ただ人々だけ／そして通りだけが距離に巻き込まれている／誰も頭のなかに亡命者をもっている

者などいない／亡命の地それは狭くはない／額のなかで声が廊下でのように／うるさくなること
がなければ] (Nr.50)

整った物語を構築することによって押し寄せる過去を祓おうとするのではなく、そのつど甦る
記憶に身をさらし、多義的で隙間だらけのイメージ言語、それも借り物のマテリアルで作られた
イメージ言語という目の粗いすくい網で、あくまでも仮に受け止めていく。それがこのコラージュ
集のなす「追悼」の作業だろう。どのカードもあくまでも暫定的なものでしかなく、「追悼」に
は終わりが無い。しかしそれでもさまざまな死のありようを集めたカード、それぞれがばらばら
なカードが、一本の糸によって配列されるのではなく、複雑なネットワークの形で相互に結びつ
けられるとき、そのときネットの内側に、語られない言葉の結晶が捉えられるのかもしれない。
たとえ、それが天使の情熱の赤い唇から発せられる輝かしいことばではなく、熱気が去った後の
黒ずんだ果実という似て非なる物であったとしても。

「うちに桑の木が／あった 葉がいっぱいだった／そのなかで天使が大きくなっていた／口に／
赤い熱をもって／天使は何も言わなかった。／夏に天使は／唇を破裂させた／そして黒かった／
果実の落下は」(Nr.1)。

6

『監視人は櫛を手取る』の後、ミュラーはコラージュ形式を限りなく詩に接近させていく。
ポストホロコーストのユダヤ系詩人インゲ・ミュラーやテオドール・クラマーの「軽やかさ」
を手本としながら、イメージもテキストも色彩豊かなものになったばかりではなく、「コミカル
な不条理性」⁽²⁹⁾が表にでてきた。体験のくろぐろとしたものが、形式化によって脱色されて、軽
やかさを獲得したのは間違いなさそうだ。もっとも、その軽やかさが、深い淵のうえを綱渡りす
る道化の鍛錬によって獲得された微笑みに等しいものであることを忘れてはならないだろう。

しかし、このような詩への発展過程としてコラージュを捉えてしまうならば、『監視人が櫛を
手取る』は、文字どおりに、準備段階として、新しい形式を獲得するために通り抜けねばなら
なかった泥沼として処理されてしまわれかねない。しかしそこで示された稚拙な切り絵細工と硬
質な言葉には、そうやって捨て去るには惜しい輝きがある。だから今日も、どす黒い血の色に染
めあげられた小箱のなかの絵はがきは誰かに差し出されるあてのないまま、筆者の座右にとどまっ
ているのだ。

※本稿の執筆にあたり、科学研究費(「文学と記憶——ドイツ文学の場合」)ならびに早稲田大学特定課題研究費
(2002A-519)の研究助成を受けた。

(29) Norbert Otto Eke: Schönheit der Verwund(er)ung, a.a.O., S.72.