

## 「わたしとわたしとの間にある濡れた境界」

——バッハマンの『去りゆくウンディーネ』における自己の二重化について——

山本浩司

小説『去りゆくウンディーネ』(1961)は、水中へと立ち返る妖精ウンディーネが地上にとどまる恋人ハンスに向けて語りかける形式をとっている。その語りは、「おまえたち人間ども！ おまえたち化け物どもよ！／ハンスという名の化け物どもよ！」(II 253)<sup>1)</sup>という冒頭の呼びかけにみられるように、不実な恋人を厳しく糾弾する調子に満ちている。ただしこれによってバッハマンが、「男女間の関係を女性のパースペクティブから問題として取り上げ、女性の新しい自己理解と新しい表現の可能性を模索した七〇年代の女性文学の前段階」<sup>2)</sup>に身を置いていると結論づけるのは早計だろう。というのも彼女がほぼ一貫してかなり紋切り型の女性像を提示しつづけているからである。例えば長編『マーリナ』(1971)では「男性的なもの」としての「理性」と「生産性」に、「女性的なもの」として「感情」と「自己破壊」(III 248)が対置されている。もちろん、このような相互補完的な両性の性格づけがなされるのは、「女性的なものという概念が本質的にあの投影された補完的規定によって構造化されているのだとすれば、自分自身の性に注目しつづける女性作家の想像力そのものがこのような投影を反映しているということも十分にありうる」<sup>3)</sup>ためだといえるかもしれない。しかし『去りゆくウンディーネ』に関してバッハマン自身が「作者は、ここではわたしのことですが、もう一方の側に探されなければなりません、すなわちハンスと名づけられた者たちのなかにです」<sup>4)</sup>と語っているように、彼女の女性像は何らかの象徴的な機能を果たしていると思われる。しかもバッハマンは、初期の放送劇から後期の長編作品にいたるまで、去りゆく女性の形象と取り残される男性の形象という人物配置を何度となく繰り返している。ここではウンディーネという女性形象を手がかりにして、これまであまり顧みられることのなかった男性形象の側に注目しながら、この人物配置の意味について考えてみたい。

1) バッハマンの作品からの引用は、Ingeborg Bachmann: Werke. Hg.v. Ch. Koschel, I.v. Weidenbaum und C. Münster. 4 Bände. München / Zürich <sup>3</sup>1982. により、巻数はローマ数字、頁数はアラビア数字で本文中に略記する。

2) Kurt Bartsch: „Schichtwechsel“? Zur Opposition von feminin-emotionalen Ansprüchen und maskulin-rationalem Realitätsdenken bei Ingeborg Bachmann. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Frauenliteratur: Autorinnen—Perspektiven—Konzepte. Bern / Frankfurt a.M. 1983. S.86.

3) Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1980. S.42.

4) Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg.v. Ch. Koschel / I.v. Weidenbaum. München / Zürich 1983. S.46.

精霊と人間との異類婚のモチーフには「悪夢と願望の夢とが奇妙に混交している」という。<sup>5)</sup> 例えば近世の自然哲学者パラケルススは、民間伝承に登場する二人の水の精のうち、メルジーンを魔性のものに貶める一方で、ウンディーネを無垢な自然児として好意的に受けとめた。聖書で対置されたイヴとマリアをはじめとして文学に描かれた女性像は、このように否定と肯定の両極に分離される傾向がある。そこには女性と自然とを結びつける連想が働いているといわれる。文明化によって傷つけられた自然が、さらには自我の形成に伴って犠牲にされた内なる自然が、社会的分業によって公的な場から排除された女性に投影されているというのである。<sup>6)</sup> そして失われた自然との一体感の回復を憧れると同時に、築き上げてきた文明を脅かす野蛮な力を恐れる人間の矛盾した感情が、文学における両極的な女性観にも反映しているとされる。だとすればウンディーネもメルジーンも同じメダルの裏表なのであって、ウンディーネ自身もまた恐怖の対象にもなりうるはずだろう。このような自然界の精霊の両義的性格がどのように扱われているかに着目しながらウンディーネ伝承をごく簡単に概観しておくならば、ロマン派の詩人フケーは、妖精との約束を破って人間の女と結婚した男が死の報復を受けるという中世の民間伝承をキリスト教の立場から読み直したパラケルススの自然哲学的考察を踏まえながら、小説『ウンディーネ』(1811)で水の妖精が騎士フルトブラントとの結婚によって魂を獲得するというモチーフを新たに付け加えた。しかしやがてかれが心変わりするために、水界の掟にしたがって、ウンディーネは地上を去り、騎士も自らの不実を死で購うことになる。このような物語の背後に隠された文明と自然の宥和という構想は、ウンディーネが自然のままの無垢な子供から貞淑な妻にあまりにも早く仕立て上げられているために、事件展開の次元ではうまく描き出されなかった。それゆえこの小説はセンチメンタルな恋愛小説に陥ってしまった感がある。<sup>7)</sup> さらに、文明化の進行によって失われた魂を回復しようとした世紀転換期のユージュントシュティール運動に現れるウンディーネも、水の領域が現実を忘れさせてくれる美的な人工楽園という退行的な夢の領域として描かれているという限りでは、自然としての恐ろしい牙を抜かれ飼い馴らされているということが出来る。<sup>8)</sup> これに対してフランスの劇作家ジロドゥーの三幕劇『オンディーヌ』(1938)は、ウンディーネをあくまでも自然的な存在にとどめることによって、完全なる世界霊から分割した人間の魂が不十分

5) Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 31988 S.777.

6) Vgl. Bovenschen, ebd., S.24 ff. zumal S.31 f. / dies: *Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung. In: Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes*. Frankfurt a. M. 31980. S.274 ff. / Anna Maria Stuby: *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Wiesbaden 1992. S.56 ff.

7) Inge Stephan: *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*. In: Renate Berger / Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln / Wien / Böhlau 1987. S. 137.

8) Vgl. Jost Hermand: *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*. In: R.v.Heydebrand / K.G.Just (Hg.): *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart 1969. S.9 ff.

であるために完全なる愛が実現されないということを示そうとした。

これらの遺産を批判的に継承したバッハマンは、ウンディーネを現代に甦らせるにあたって、フケーの筋書きを踏まえながら、恋人ハンスに裏切られたウンディーネが地上を去る直前に場面を限定した上で、物語の遠近法を逆転させて伝統的な物語をウンディーネの視点から読み直している。ここに伝統との断絶を認めて、「男が作り上げたイメージに適合しないで、あくまでも自分の絶対的な感情の要求に従おうとするために排除された女の苦痛と悲しみをバッハマンは初めて女性のパースペクティブから主題化している<sup>9)</sup>と解釈することも可能ではあるだろう。けれども『去りゆくウンディーネ』を作者による「容赦のない自己表出のテキスト」<sup>10)</sup>と決めつけたり、あるいはウンディーネを現実の女性と同一視して、「とりわけ倒錯した両性の関係のなかに表れている非人間的な社会の物象化状況に対するひとりの女性の激しい告発」<sup>11)</sup>とみなすのは危険である。もちろんここでもウンディーネの回想のなかで、二人が散策したり、観覧車に乗ったりするように、ウンディーネがハンスを愛する現実の女としての側面をそなえているということは否定できない。しかし、姿かたちは人間と似ているが、魂のない者とウンディーネを規定したパラケルススやフケーに対して、バッハマンのウンディーネは「異なる女、異なる男、つまりおまえたちの精神をもつが、異形のもの、知られざる女」(II 260)と自分を規定している。これを文字通りに受け取るならば、彼女は性を超越した異形の自然そのものだとみなすこともできる。だとすれば、例えばバッハマン自身の詩『教えよ、愛よ』の一節「水は語ることができる、／波は波と手を携える」(I 110)、あるいは小説『すべて』の「水の言葉」(II 145)に見られるように、ここでは水という元素そのものが言葉を発しているということになる。

さらにバッハマンは、蠱惑的な歌声によって船乗りを難破させるセイレーンの伝承を採用しながら、新たにウンディーネを誘惑者として性格づけている。彼女の「貝殻の音色、風のファンファーレ……苦痛の音色、遙かなたから届く叫び、無気味な音楽」(II 255)が男たちを日常から逸脱するように誘うのだ。ただしこの音楽は外部から響いてくるのみならず、ハンスの心のなかから聞こえてくるかのようにも描かれている。同じように音楽が中心的な役割を果たしているという点で『去りゆくウンディーネ』の原テキストとも呼べる初期の幻想的な小品『わたしもかつてアルカディアに生きていた』(1952)をここで参照することができる。そこでは、理想郷を去って地上での生活に順応しはじめていた語り手が、「遙かなたから届く微かな叫び声」(II 39)によって海への強い憧憬を掻き立てられる。そしてこのメロディーは同時に「まるでわたしの心臓から響いてくるようだった」(II 40)といわれている。この内部から聞こえる声は、アルカディアと呼ばれている故郷がすべ

9) Kurt Bartsch: Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1988. S.126.

10) Peter Horst Neumann: Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann. In: Christine Koschel / Inge von Weidenbaum (Hg.): Kein objektives Urteil — nur ein lebendiges. München / Zürich 1989. S.224.

11) Dorothe Schuscheng: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts. Frankfurt a. M. / Bern / New York / Paris 1987. S.98.

と一体となったあらゆる実在のふところなのだとすれば、この語り手のなかで押しつぶされた内的な自然のうめき声と呼ぶことができるだろう。このことを踏まえるならば、貝殻を耳に当てると聞こえてくる海鳴りが自分の血潮の響きである<sup>12)</sup>ように、ウンディーネの「貝殻の音色」がハンス自身の内なる声でもある可能性が生じてくる。

したがってこのウンディーネは何とも捉えがたい形象だといわざるをえない。彼女は、恋人ハンスを愛する現実の女であると同時に、近代化のなかで痛めつけられた自然の擬人化されたものとして文明との宥和を志向している。この二重性が文学的伝統のなかにも認められるのに対して、バウマンはさらに人間ハンスのうちに住まうもうひとりの自分という役割をウンディーネに演じさせている。ウンディーネがこのような複合的な役割を演じることで、恋愛という現象がただ外面的な事件展開として追跡されるばかりではなく、恋する者の内なる変化にも注意が向けられることになる。しかもこの恋愛現象は、単に男女の色恋沙汰の次元にとどまるのではなく、水と地上、自然界と人間界との合一という宇宙的な広がりをもった現象としても考えられている。これらの要素がこの作品ではつづれ織りのように織り合わされているのである。

— 2 —

さてこのウンディーネは、これまで人間との関係を求めて何度も地上に浮上してきたけれども、そのつど裏切られてきた。彼女のモノローグはその不実な恋人たち、複数のハンスに向けられている。このハンスたちにもウンディーネを規定していた多義性が当てはまる。その名前から判断して、ハンスは特定の個人であると同時に男性の典型をもあらわしていると考えられる。ただし「おまえたち人間どもよ！」(II 253)とも呼びかけられているように、かれは人間の典型でもある。しかもウンディーネは複数の「おまえたち」と単数の「おまえ」を併用している。このようなことが起きるのは、男とはなべてこういうものという一般化を図っているため<sup>13)</sup>というよりも、ウンディーネにとってハンスたちとの関係が、あるひとつの祖型の無限の反復として経験されていることによるのだと考えられる。つねに同じような経過をたどって別離にいたるものの、それぞれの恋愛体験の一回性が強調されているのだ。一回ごとの独自性を捨象して公式にしてしまうのではなく、同じでありながら違うという特殊な論理<sup>14)</sup>がこうして成立する。

「そう、この論理をわたしは学んだ。ある男はハンスという名でなければならない、おまえたちはみなそういう名だ。誰もかれも。しかしやはりただひとりだけだけがそうなのだ。この名前の者はつねにただひとりだけなのだ」(II 253)

「わたしはひとりの男を知った。かれはハンスという名だった。そしてかれは他の誰とも違っていった。もうひとりの男を知った。かれもまた他の誰とも違っていった。

12) Vgl. Annette Klauert: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern / Frankfurt a.M. / New York 1983. S. 35.

13) Schuscheng, ebd., S.122.

14) 同じ論理は放送劇『マンハッタンの善良な神』にも認められる。Vgl. I 317.

それからまたひとりの男を知った。かれは他の男たちとはまったく違っていた。  
ハンスという名だった」(II 258)

したがってウンディーネの水への帰還が最終的なものなのか、それとも「去りゆくウンディーネ」という表題そのものからして「口先だけの脅かし」<sup>15)</sup>に過ぎないのかと問うてみてもあまり意味はない。今回も裏切られたウンディーネは「もう戻ってきてあげない」(II 253)と宣言して水のなかへと姿を消していく。このみんなとは違うひとりの男ハンスにとっては、ウンディーネは永久に去ってしまう。けれどもウンディーネそのものは恐らくまた浮上してきて絶望を味わいつづけるに違いない。

ウンディーネがこのように無限に往還している水中と地上という二つの領域は決定的に対立するものとして描かれている。まず地上の特性を考えるならば、フケーやジロドゥーが架空の中世に舞台を設定したのに対して、このハンスたちは「銀行」「証券取引所」「商業」に関わる都市生活者である。この近代社会では、単に経済の領域ばかりではなく、あらゆる分野に功利的な思考法が浸透している。この思考法の最大の特徴は手段を目的と取り違えるという点にある。「役に立つ」という発想は、その本性からして何らかの目的を暗黙のうちに前提としているにもかかわらず、その目的が妥当であるかどうか問い直すことができない。このために、すでに事実として存在している既成のもの、これにとって有用であるかどうかだけが問題にされることになる。例えば将棋を考えてみればよいだろう。一手一手は最終的な勝利のために役に立たなければならない。ゲームという制度を疑わないのだとすれば、勝利という価値が何よりも優先するのだから。飛車など特定の駒に対する個人的嗜好を押し通すために大局を見失っても動じないとするならば、その棋士は破格の名人といわざるをえない。社会もまた将棋と同じく人間によって作り出された制度でしかない。にもかかわらず、社会はあたかも第二の自然でもあるかのように、ひとりひとりの人間を縛りつけている。この社会的秩序のなかで生き延びようとする限り、人間は競技規則に順応して自分自身の主体的な欲望を犠牲にせざるをえない。そのとき生き延びるということは必ずしも生きるとのことと一致しなくなる。

ハンスがこのような生き方に何の疑問も抱いていないのであれば、ウンディーネが出現する余地はない。しかし、表面上は日常生活に順応しているかに見えても、かれの内面は変化のない日常に窒息しそうになっている。ハンスたちは「自分自身に……あらゆる確固としたものに満足していなかった。嵐に吹き飛ぶほどの煉瓦にも、倒壊のどんな兆しにも、おまえたちはひそかな喜びを禁じえなかった」(II 256 f.)のだ。かたちあるすべてのものに対するこのような不満につけいるようにしてウンディーネの誘惑の歌が響いてくる。

「男たちは新聞を広げ、請求書を調べる。あるいはラジオの音量を上げる。それでもその音に遮られずに、貝殻の音色、風のファンファーレが聞こえてくる。それからもう一度、遅くなって、家のなかが暗くなると、かれらはひそかに立ち上がり、扉を開けて、廊下を忍び足で歩き、庭に出て、並木道を下っていく、今やかれらにもそれがはっきりと聞こえる。苦痛の音色、はるか彼方からの叫び、無気

15) Klaubert, ebd., S. 24.

味な音楽が。おいで！ おいで！ ただ一度だけおいで！」(II 255)

この一切を「終わりへと誘う叫び声」(II 257)は、昼間ならば、忙しさに紛らわせて聞こえないふりをすることもできるかもしれない。しかし孤独な夜にはこの誘惑に抗うのは難しい。夜の夢のなかでは、ハンスたちはかさふたに覆いつくされた世界にもういちど大洪水を巻き起こし、すべてが再生することを期待せずにはいられない。ただし硬直しているのは世界だけではない。功利性の虜になって生きている自分もまた破壊されなければならない。それゆえウンディーネの呼び声は死への甘い誘惑に等しいものになる。身の保全を図るために、ハンスたちは心のなかで破壊衝動と戯れるという方法を編み出す。「おまえたちは自分をすべての存在するものから救出してくれるような破滅、逃亡、恥辱、孤独などの思念を好んでもてあそんだ」(II 257)。しかしこの戯れがいつまでも単なる思考の遊戯にとどまる保証はどこにもない。いずれこの危険な遊戯は遊戯であることをやめるだろう。この待ち構えていたと同時に恐れていた瞬間にウンディーネの誘惑の歌が響くのだ。「おまえたちはその叫びが何を意味しているのかわかっていた。おまえたちが叫ばせたのだ」(II 257)。したがってウンディーネが誘惑しているのか、それとも逆にハンスのほうに彼女を招き寄せているのかは簡単には決められない。それどころか、ウンディーネがハンスの外側にいる必要さえないといえる。

「おまえたちがひとりきりでいるとき、本当にひとりきりのとき、そしておまえたちの思考が有用なことを、役に立つことを何も考えていないとき、ランプが部屋を照らし、空き地が生じ、部屋が湿気を含み、煙で曇ったとき、おまえたちが身じろぎもせずに立ち、よるべなく、永遠によるべなく、分別も失って立っているとき、そのときがわたしの出番だ。」(II 257)

ここで言及されている単語「空き地」(Lichtung)は、この短い小説のなかで五回も用いられているが、文脈によって、ウンディーネとハンスが初めて会った「森のなかの空き地」という場所を文字通りに意味することもあれば、ここでのように、むしろ主体の意識の変化を伴った特殊な瞬間を指すばあいもある。この単語の両義性はウンディーネとハンスとの出会いがハンスの精神の内部で演じられたものでもある可能性を示唆しているばかりではなく、あの死の想念を愛と結合することにもなる。しかも「空き地」という名詞の基礎にある *lichten* という動詞には、例えば「樹木を間伐する」という場合の「疎らにする」という語義の他に、作品のなかで「空き地」が「明るい場所」と言い換えられているように、「明るくする」という意味もある。やがてウンディーネが立ち去ることで「世界が漆黒の闇に鎖される」(II 262)ようになることを考えれば、ハンスの夜の夢のなかで生じた「空き地」は、闇のなかに瞬く炬火のように、世界そのものを照らしだす強力な発光体として、ハンスとウンディーネを光に包み込み両者をひとつに溶け合わせるのだということもできる。さらにウンディーネが水面を「鏡」と呼ぶことに注目するならば、水面に映るわが影に恋して水の精エコーの求愛をはねつけたナルチスの物語をここで考慮に入れてもいい。平面としての鏡がつねにその深みを夢想させるのだとすれば、奥行きをもつ湖水の表面は天空に突きつけられた鏡として世界を二重化し、もう一つの世界、さらにはもうひとりの

自分を生み出すのではないだろうか。だとすれば、ウンディーネが実はハンスの鏡像だとも考えられる。

このような自己の二重化は、知覚とりわけ視覚の変化と関係づけられた形で、バッハマンの他の作品にも認めることができる。例えば、後期の短編『汝ら、わが幸いなる二つの眼よ』(1972)では主人公の極度の視覚障害が「恋の盲目」の比喩的表現として使われている。彼女は眼鏡をかけない限り、すべてを美的なものに変容する恋の幻想に生きることができるが、ひとたび眼鏡をかければ、幻滅に直面することになる。これよりも手の込んだ仕掛けが、絶対的な恋愛を主題とした長編『マーリナ』では仕組まれている。恋する「わたし」と幻滅した「わたし」とが、事件展開の次元では、同じ住居に住むまったく別の人物として行動するのである。その際、バッハマンは、女性＝感情的、男性＝理性的という例の固定観念を逆手にとって、情に支配された「わたし」を女性の〈わたし〉に、理が勝った「わたし」を男性マーリナに体现させた。このようにひとりの人間を二重化できるのは、常識を失った恋する者が「正常な」社会にとってばかりではなく、過去や未来の自分自身にとってすらも絶対的な他者となりうるからである。「あなたに会うまで本当の意味では生きていなかった」というのだとすれば、恋する今日の「わたし」は一切の過去に完全に見切りをつけているのだと考えられる。昨日までの「わたし」が死んで新しく生まれ変わったのだといってもよい。しかしこの恋する「わたし」は、情熱が醒めれば、また過去の「わたし」に戻ってしまう。この現在が過去に転落する過程が『マーリナ』では〈わたし〉の恋人イヴァンを絡めて描き出されていた。これに対して『去りゆくウンディーネ』ではこの二人の男性の人物がハンスというひとりの形象のうちに溶け合っているということが出来る。外的な次元でいえば、ハンスはイヴァンと同じくウンディーネの恋人の役割を果たしている。内的な次元ではハンスはそれまでマーリナのように「感情」を抑圧して、「理性」の専制を許していた。この独裁が崩れ、抑圧されていたものが浮上してきた愛の瞬間がああ「空き地」に象徴されているのだといってよいだろう。逆にいえば、ウンディーネはハンスの恋人であると同時に、それまでの自己を完全に否定して恋する主体となったハンスそのものでもあるということである。このようなことが可能なのは、愛の極限のなかでは、バッハマンが遺稿となった長編『フランツァのばあい』のなかでムージルの詩『イシスとオシリス』を踏まえながら提示した詩の断片「何百という兄弟たちのなかでただこのひとりだけ。そしてかれは彼女の心臓を喰らった。そして彼女はかれの心臓を」(III 397)が示しているように、主体と客体の区別が解消してしまいうるからだと考えることができるだろう。

『マーリナ』では恋する主体としての〈わたし〉は最後に住居の壁に消え去る。この結末はウンディーネが水のなかへもぐるこの作品の結末を連想させずにはおかない。ただし〈わたし〉の声を奪い去る壁への消滅が「殺害」(III 337)として否定的に描かれているのに対して、ここの水中はかなり肯定的なイメージに彩られているように思われる。

「わたしは水を、その濃密でありながら透明な性質を、水のなかの緑を、言葉をもたぬ生き物たちを（そしてそんなふう言葉をもたぬものにわたしも間もなくなるだろう！）、生き物たちに交じってたゆたうわたしの髪を愛している、そのなかに、公正な水のなかに、わたしがおまえたちを違ったふうに見ることを禁ずるこの冷やかな鏡のなかに浮かぶわたしの髪を。わたしとわたしとの間にある濡れた境界……」（II 254）

ここに見られるように、水中ではまず反対物の一致が実現されている。「濃密」と「透明」という背反する特性は、この澄みきった液体においてのみ完全に両立することができるからだ。またそこに言語が存在しないということも必ずしも否定的に捉える必要はない。苦悩がなければ物語るまでもない。せせらぎや潮騒のように、ただ単調な音楽を繰り返し奏でていけばよいのだ。しかも「水にたゆたう髪」が喚起するオフィーリアのイメージによって、自然と完全に溶け合った存在のあり方がここでは示唆されている。<sup>16)</sup> さらに地上では雨風を凌ぐために何らかの巢を構え定住生活を送らなければならないのに対して、流動する水に身を委ねて、流れのままに漂いつづける限り、どこかひとところに縛りつけられることもない。言い換えれば、「どこにもない場所にいる、どこにもない場所にとどまる」（II 254）こともできるのである。したがって、この絶えず浮遊しつづける水中での生のありように、「どこにもない場所」としてのユートピアの要素を読み取ってもよさそうである。

ただし水面をくぐる前のウンディーネはまだ「言葉をもたぬ生き物たち」とは違う立場にいる。この沈黙の淵で語りつづけるウンディーネはあの瀕死の白鳥に準えることもできる。そして、いまわの際にひととき美しく鳴く白鳥が、死を恐れ悲しみに身を打ち震わせているのか、それとも魂の不滅性を信じ、「ハーデスにおける幸せを予見して、最期の日には、それまでよりもひととき増して歌い喜ぶ」<sup>17)</sup>のか、死生観によって二通りの解釈ができるように、ウンディーネの水界への回帰は両義的である。なぜならこの回帰は、水の精ウンディーネにとってはまさに帰郷にほかならないけれども、地上の立場からすれば、言葉が完全に奪い去られ、個体としての輪郭が解消されてしまうという限りで、死に限りなく近いものだといえるのだから。しかもウンディーネ自身も、言葉の喪失を恐れるかのように言葉を積み重ねているばかりではなく、そもそも周囲の自然と一体となった苦悩を知らぬ水の領域から敢えて地上に足を踏み入れたのであった。もはや魂の獲得という動機はここでは問題にならない。ただ愛への欲求だけが彼女を浮上させている。「告白されると、わたしは愛するべく運命づけられた」（II 254）のである。そして愛するがゆえに、「おまえたちの弱々しい空疎な発言、卑劣な行為、愚かな疑い」にもかかわらず、ウンディーネは、すべての秩序を破壊したいという深夜の束の間の夢想到にハンスの秘められた可能性を認め

16) Vgl. Karin Hanika / Johanna Werckmeister: „... wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“. Ophelia und Undine — Zum Frauenbild des späten 19. Jahrhunderts. In: Renate Berger / Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln / Wien / Böhlau 1987. S.146.

17) プラトーン「パイドーン」（池田美恵訳）、『ソークラテースの弁明・クリトーン・パイドーン』（新潮社、1979年）164頁。



て、「おまえたちはもっと優れている」(II 259)と確信することができるのだ。しかし「いつの日か愛から解き放たれると、わたしは水のなかへ戻らなければならない」(II 254)。そしてそうなれば、透明な水面というプリズムは、もう「違ったふうに見ること」を、ウンディーネが愛の陶醉のなかで体験していたようにものを見ることを許してはくれない。この「わたしとわたしの間にある濡れた境界」は、恋する「わたし」と幻滅した「わたし」とを画するものにほかならない。そしてこの境界を再び踏み越えれば、ウンディーネは、人間という異質なものと愛をすでに知ってしまった者として、同質的な水界のなかで絶望的な「孤独」に耐えねばならなくなるのだ。そのとき水面下の世界は永遠の闇に閉ざされた否定的な空間のようにもみえてくる。

したがって、ウンディーネが語りうるのは、たとえハンスを激しく責め立てているにしても、彼女がまだ愛の残照のなかに身を置いているからなのだ。愛が死に絶えてしまえば彼女は沈黙するほかない。もちろん彼女が獲得した愛の言語は、彼女が現実を透明なプリズムを通して知覚しているのではない以上、日常的言語とは質的に異なったものとならざるをえない。一方のハンスにしても新しい語り方をあの「空き地」という愛の瞬間のなかでは達成していた。しかしやがてウンディーネは「わたしと話すときにはしないしてほしい物言いをおまえたちがするのを聞く」(II 260)はめになる。日常に復帰したハンスは、例えば「新聞」の言語に見られるように、すべてをできるだけ正確に記述して、誤解の余地のないように伝達するための道具として再び言語を捉えるようになったのだ。この言語はいわば「違ったふうに見る」ことを認めない醒めた人間にとっての現実を再現しているにすぎない。その限りで、この言語はすでに築き上げられているものを肯定して支える共犯者である。既成の現実の共犯者としての言語によって解剖されれば、愛の瞬間はその現実のなかに秩序づけられざるをえない。こうして「空き地」は塗り込められてしまう。これに対して、愛の言語は日常を規定している功利的思考法から完全に解放されることによつてのみ可能になる。

「そしておまえは、恋人よ、ゆっくりとした声で語った、その語り方は完全に真実であり救われていた、その間にすべてから自由になっていた、おまえは悲しい精神を剥き出しにした、悲しい、偉大な精神を、それはすべての男性の精神のようであり、いかなるものにも利用されることのないような種類のものであった」(II 258)

このハンスが語ったという新しい言葉はこのテキストでは直接には再現されていないものの、ウンディーネの語る言葉、つまりテキストそのものがこの新しい語り方を実践していると考えられる。ウンディーネと同じ語根に発する動詞 *undulieren* (波動する) のようにテキストは寄せては返す波の運動に類似している。<sup>18)</sup> そしてウンディーネ自身が曖昧であるように、また「空き地」という言葉が二義性をはらんでいたように、そもそもテクス

18) Vgl. Maria Behre: Ingeborg Bachmanns „Undine geht“ als Sprache einer besonderen Wahrnehmung. In: Dirk Göttsche / Hubert Ohl (Hg.): Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg 1993. S.70.

トそのものが意味をひとつに限定することを拒絶しつづけている。硬直したひとつの意味に限定されるのではなく、つねに揺れ動く言葉のありようは、まさに鬱蒼と繁った言葉の森のなかに、規定されえないものとしての「空き地」を出現させているのだともいえるだろう。そしてそのことによって、愛の瞬間は日常的時間の流れに組み込まれるのではなく、その流れのなかに突如として生じた巨大な渦巻きのように流れに抗うもの、それどころか流れそのものを呑み込んでしまうものとなりうる。

「わたしはおまえたちから偉大な理念を魔法で呼び出した。おまえたちの非実用的な理念だ。そのなかに時と死があらわれ、めらめらと燃え上がっていた。そして一切のものを焼きつくした、犯罪によって隠蔽された秩序を、眠るためのものに誤用された夜を」(II 258)

ここで「時と死」は決定的に対立するものとして考えられている。「おまえたちは骨身を惜しまずに働き、金を貯め、そして将来に縛りつけられる」(II 256)といわれているように、地上の生は未来のある時点を目指して大河のように変化もなく流れる「時間」によって規定されている。昨日と今日、今日と明日とのあいだには質的には何の違もない。そして一日一日は将来の役に立たなければならない。その限りで現在の瞬間は定かではない未来に従属させられているということが出来る。それに対してウンディーネが「一瞥でおまえたちに死を教えた」(II 258)というように、水面の下では永遠としての「死」が支配している。この二つの時間概念それぞれに対立するかたちで、愛の瞬間としての「空き地」が生じているのである。ハンスはこの瞬間をかれの日常を規定していた連続的な時間の流れから突出したものとして体験している。そして一切の功利的思考から解放されたハンスの「非実用的な理念」のなかで、拮抗する二者、すなわち地上的な生を規定する「時」と水の世界の特性である「死」とが共存することになる。しかもこの共存は静的なものではない。両者の摩擦によって生じる劫火が地上的世界を完全に否定しかねないからである。この危険を回避するために、ウンディーネは愛の陶酔のなかで「死よ、去れ！ 時よ、生まれ！」と命じたという。この命令によって、地上と水中という相容れない価値体系が、どちらかに解消されることなく、せめぎあいながら接触する可能性が生まれてくる。「死」が去った状態で訪れる時間の停止といえ、死の体験でありながら同時に生の絶対的な体験でもあるエクスタシーの状態が思い起こされる。大地と湖とが愛情を込めて抱擁しているようにも見える岬の風景描写に託して、フケーが『ウンディーネ』の冒頭で自然と再び一体になるという願望を表現していた<sup>19)</sup>ように、バッハマンもこの時間の止まった特殊な状態を河川や海が岸を洗うエロティックなイメージに反映させている。

「そのとき、すべての水が岸辺を乗り越えた、河川はせり上がり、無数の睡蓮の花がいっぺんに咲き誇ると同時に水に溺れた。大洋は激しい吐息となっていた。そして繰り返し陸に打ち寄せた。そのために渚は、大洋の唇であるかのように、みな濡れて白く泡立っていた」(II 259)

水中が同質的であるという限りで静的なユートピアであったとすれば、この詩的な像は

19) Vgl. F. de la Motte Fouqué: Undine. Stuttgart 1983. S.5.

力動的なユートピアを提示しているということが出来る。この点でまたフケーの描いた自然との宥和の像とも大きく隔たっている。泡立つ海と不動の陸地という互いに理解することのできない他者が激しくぶつかりあい、その瞬間に泡飛沫が生じる。この瞬間はまた宇宙的な次元での大地と大洋との性的な交わりのなかで発せられる恍惚のあえぎ声として描かれている。ここではハンスが水中に引きずりこまれるのでもなければ、ウンディーネが地上の生活に飼い馴らされるのでもない。両者がその異質な性格を保ちつづけながら、触れ合ったのである。このとき異質な両者は完全に理解できていた。「わたしたちは同じ精神をもっていた」(II 258)のだ。しかし岸壁にあたって砕ける波が描き出す白い模様のように、この宥和は一瞬にして消えてしまう運命にある。しかも次に寄せくる波は、たとえ似たように見えるとしても、もう二度と同じ形を造形することはない。ウンディーネはまさにこの波のように、この瞬間の永続化を目指して、同じ運動を無限に繰り返しているのである。

- 4 -

ウンディーネが非難するハンスの裏切りは、かれがこの不確かなエクスタシー状態に不安を感じはじめたということによる。「水とヴェール」、すなわち「固定されないもの」の「危険」(II 259)にかれは気づいてしまったのだ。ここで水の精に対する人間のアンビヴァレントな感情が明らかになる。ウンディーネの水への回帰が両義的であったのと同じように、ハンスもまた夜の夢想のなかでは地上の世界をまるごと破壊してしまいたいと望むけれども、同時にそれへの思いを完全には断ち切れないのである。

「見知らぬ女が、おまえたちの結婚式で悲嘆の叫び声をあげ、濡れた足で歩んでくる。おまえたちは彼女のキスによって死ぬことを恐れる。おまえたちが死ぬことを願いながら、決して死にはしないように。」(II 260)

ここで暗示されているように、フケーのフルトブラントはウンディーネの「妙なるキス」<sup>20)</sup>によって愛の死を体験する。それゆえ騎士の墓を囲むようにウンディーネの小川が流れるという作品の最後のイメージが、一方的な抱擁という形ではあれ自然界と人間界との宥和という夢の破片を示しうるのに対して、パッサマンのハンスは、自我の殻を破ってすべてと一体にしてくれる死を憧れつつ、その自我が消滅した無定形な状態への恐怖のために、最後の一步を踏み出す前に立ちすくむのである。そして過去にすがりついて、地上で生き延びることを選択する。その限りで、ハンスはもはや混沌とした曖昧なものの存在を許してはならない。なぜなら曖昧なものは、一切を説明し分類しようとする思考の枠組みに収まらず、地上で生き延びるために不可欠なこの思考にとっては絶対的な脅威とならざるをえないのだから。かくしてハンスは「自分のなかで不安になっていたものを固定する」(II 260)ようになる。これによって、ハンスは水の流動性に身を委ねてしまう誘惑を克服して、日常のなかへと復帰することができた。かれは夢想のために一生を犠牲にする覚悟ができなかった。一生の時間と夢とを天秤にかけて、日常の時間を選んだのだ。かれにとつ

20) Ebd. S.92.

ては夢想は遊戯として戯れるものにとどまったのである。

かくして自然と文明との宥和の夢は潰える。しかしこうして円環が閉ざされたただけなのだろうか。ウンディーネの意識が混濁していくのに対応するかのようには、この作品の結末では次第に言葉が途切れていく。

「ほとんど 言葉を失って、	Beinahe verstummt,
ほとんど なお	beinahe noch
その 叫びを	den Ruf
聞きつつ。	hörend.

おいで。ただ 一度だけ。	Komm. Nur einmal.
おいで。	Komm.                    ) (II 263)

ここで沈黙に陥りながら「叫び」を耳にしているのはウンディーネである。それでは誰がその叫び声を発しているのだろうか。地上に残ったハンスとも、水中に没したウンディーネとも解釈することができる。あるいはまた過去のウンディーネの呼びかけがこだましているだけなのかもしれない。テキストそのものが明確な回答を意識的に拒絶しているのは間違いない。もしウンディーネの叫びだとすると、彼女は失望にもかかわらず、再び「呼びかけ」をはじめているということになる。かくして物語は冒頭へと立ち戻り永遠に完結することのない循環運動を繰り返すことになるだろう。

しかしウンディーネに「おまえ」と呼びかけられている特定の男ハンスに目を転じる必要がある。かれにとってはウンディーネは永久に姿を消してしまった。このような取り残される男性の姿はバッハマンの複数の作品に認められるものである。例えば放送劇『マンハッタンの善良な神』(1958)では、ウンディーネとハンスのように愛の前衛を形成していた恋人たちのうち、女ジェニファーが愛を貫きつづけることで爆死するのに対して、一瞬のためらいをみせた男ヤンは生き延びる。そしてこの愛の体験と自らの裏切りを「決して忘れることがないだろう」(I 280, 327)と予言される。また『夢あきないの店』(1952)という同一の表題をもつ放送劇と小説は異なる二つの結末を用意している。いずれもひとりの小市民がふと迷い込んだ店で船出する女友達の夢をみる。放送劇では、船が沈没して海底に沈んだ彼女を追って主人公ローレンツがすべての世俗的な望みを投げすてて「きみのもとにとどまろう。きみのいるところが世界なんだ……そうぼくたちはずっと一緒だろう。何ものにも引き裂かせない」(I 212)と誓いを立てる。しかしこのような水底での愛の合一を体験しながら、夢からさめたローレンツは、その夢は時間でしか購入できないと聞かされたときに、その購入を断念してしまう。そして何ごとともなかったように元の生活に戻っていく。これに対して、小説の語り手〈わたし〉は、同じく夢をとるか実人生をとるかの選択を迫られて態度を保留してしまう。その後、かれはその店を「探し求める一方で、避け」(II 46)つづける。しかもかれがその現場を捜し当てたときには店は跡形もなく姿を消していた。残された〈わたし〉は「苦しみもなく夢もない時間」(II 47)をどう過ごすべきか思案にくれることになる。失われた夢想がかれの心臓に死の棘のように突き刺さり、

かれはまともな日常生活を送れなくなったのだ。

この二通りの反応がこのハンスにも認められる。かれが結語の直前で「水を憎んでいる」(II 263)ことを考えれば、かれが呼びかけた可能性は薄いかもしれない。しかしかれの夢想在希求されていたものだとするならば、その夢想在簡単に忘れ去ることはできないだろう。ここに後悔したハンスによる呼びかけの可能性が生まれてくる。ゆきゆきて帰らぬものを呼び戻そうと、ハンスは深淵のほとりにたたずんで虚しく招魂の祈りを繰り返さざるをえないのだ。この祈りはただの呼びかけにとどまるものではない。すでにウンディーネが「おまえたちは沈黙しないように躍起になる」(II 261)と指摘していたように、ハンスは決して語ることをやめることができないからだ。ウンディーネが沈黙の淵で語りつづけたように、今度はハンスがその裏切りの体験を物語る使命を引き継がねばならないだろう。沈黙に陥る一步寸前で地上にとどまったがゆえに、かれは物語ることができるのだとさえいえる。この語りつづける人間の像は『マーリナ』の結語「それは殺害だった」(III 337)を語る男性形象マーリナを先取りしているということが出来る。そこでも陶酔に身を委ねる今日の「わたし」が否定されて、昨日の「わたし」たるマーリナが再び主導権を握るのであるが、この覚醒した「わたし」は、この否定を「殺害」と名づけることによって、内なる他者に対する罪を告白するのである。その意味で、マーリナとハンスは、もはや昨日の「わたし」と同一ではなく、永久に救いのない自己審判のために生きつづけるという罰をうけた明日の「わたし」という新しい主体を体現しているということが出来るであろう。

---

## „Die nasse Grenze zwischen mir und mir . . .“

—Zur Verdoppelung des Subjekts in Bachmanns Erzählung ‚Undine geht‘—

YAMAMOTO Hiroshi

Die Erzählung ‚Undine geht‘ (1961) kann eine erbitterte Schmährede gegen die Männer genannt werden. Darauf beruft sich die Behauptung, Bachmann stehe im Vorfeld der Frauenliteratur der 70er Jahre. Jedoch hat sie in den meisten ihrer Liebesgeschichten durchaus bewußt die „Männerphantasie“ Weiblichkeit thematisiert. Immer wieder stellt sie die Protagonisten in eine Situation, in der die männliche Figur am Leben bleibt, während die weibliche in den Tod geht. Hier soll im Hinblick auf den Überlebenden, Hans, diese Grundkonstellation untersucht werden.

Bachmann bricht mit der Tradition des ‚Undine‘-Stoffes, insofern sie nicht nur die Erzählperspektive umkehrt, sondern auch das Sirenen-Motiv einbezieht, so daß Undine als eine Verführerin erscheint, deren Gesang zum Untergang verlockt. Dabei bleibt offen, ob Hans ihren Ruf von außen oder von innen her vernimmt. Die Figur Undine hat also eine Doppelrolle zu spielen: sie liebt Hans als eine reale Frau und verkörpert

zugleich sowohl die äußere als auch die — sonst unterdrückte — innere Natur des Mannes. Das irdische Leben ist durch Nützlichkeitsdenken bestimmt, was insofern zum Fortbestehen der gesellschaftlichen Ordnung notwendig ist, als es nur darauf zielt, in dieser Ordnung zu bestehen, ohne ihr Wertsystem in Frage zu stellen. Hans scheint sich dem gesellschaftlichen Leben anzupassen, aber in der Nacht überfällt ihn der Zweifel. In dieser augenblicklichen „Lichtung“ hört er jene „geisterhafte Musik“, die ihn verführen, alles Vorhandene, ja ihn selbst zugrunde richten soll. Aber da „Lichtung“ zugleich den Begegnungsort bezeichnet, wo sich Undine und Hans verliebt haben, verschlingt sich hier das Motiv der Todesverführung mit dem Liebes-Motiv. Undine kann sich nur dadurch artikulieren, daß Hans sie auf eine ausschließliche Weise liebt. So wird absolut verneint, was er gewesen ist. Gerade dies bedeutet die Wiederherstellung seiner inneren Natur. Der Hans, der Undine als Menschenfrau liebt, ist zugleich der, dessen innere Natur von ihrer Unterdrückung befreit wird, sobald — auf der Ebene der Handlung — Undine aus dem Wasser aufsteigt.

In diametralem Gegensatz zur irdischen Welt zeichnet sich die elementare Welt des Wassers mit ihrer „dichte(n) Durchsichtigkeit“ durch die Einheit des Unvereinbaren aus. Undine kann dort eins mit der umgebenden Natur sein und doch „kein Ort bleiben und sein“. Insofern ist ihre Welt als eine Utopie anzusehen. Ihr gegenüber ist aber Undines eigenes Verhalten ambivalent. Die Wasseroberfläche ist für sie einerseits der Eingang zum utopischen Elementarreich, andererseits eine Grenze zwischen dem liebenden Ich und dem Ich, das wieder zu sich kommt. Wenn Undine wieder ins Wasser taucht, kann sie nicht mehr „anders sehen“, wird „sprachlos“. Die Sprache, die Undine erst in der „Lichtung“ erlangt hat und deren Verlust sie fürchtet, ist ganz anders als die alltägliche Sprache, die sich im allgemeinen darauf beschränkt, die bestehende Realität zu benennen und damit gleichsam zu bestätigen. Dagegen redet Undine so vieldeutig, als wäre alles schwebend, nichts festlegbar. Während die fortlaufende Zeit, die zwischen Gestern und Heute keinen qualitativen Unterschied zuzulassen scheint, das irdische Leben bestimmt, herrscht in der Welt Undines der Tod. Im ekstatischen Augenblick der „Lichtung“ steht die Zeit still und „geht“ der Tod—: Eben dies macht ihre und Hans' Vereinigung aus, und zwar ohne daß sie aufhören müßten, sie selbst zu sein. Im Gegensatz zur statisch homogenen Utopie in ihrem Elementarbereich stellt also die „Lichtung“ die dynamische Utopie eines Einsseins in der Zweierheit dar.

Hans verrät schließlich Undine und damit seine eigene innere Natur. Er kann die ständige Gefährdung durch das Nicht-Festgelegtsein nicht ertragen. Obwohl er sich nachts nach dem Ende alles Bestehenden sehnt, kann er doch die Angst vor dem Tod und vor der Sprachlosigkeit nicht überwinden. Um zu überleben, braucht er die alte Bindung an das gesellschaftliche Leben. Hat er einmal das Leben gewählt, so muß er alles, was Undines Liebe in ihm hat unsicher werden lassen, aufs neue festlegen. Doch wenn Hans am Schluß nach Undine ruft, so läßt sich dies dahingehend deuten, daß seine utopische Hoffnung noch nicht erloschen ist. Er kann die Liebeserfahrung nicht vergessen, „eifert“ gegen sein „Schweigen“. Er wird — so ließe sich die Erzählung fortsetzen — selbst die Sprecherrolle übernehmen und seine Schuld erklären müssen.